

GHEORGHE DUȚICĂ

LUMINIȚA DUȚICĂ



CONCEPTUL RITMIC ȘI TEHNICA VARIAȚIONALĂ

O VIZIUNE ASUPRA BAROCULUI ȘI CLASICISMULUI MUZICAL



Editura ARTES

CONCEPTUL RITMIC ȘI TEHNICA
VARIAȚIONALĂ

GHEORGHE DUȚICĂ
LUMINIȚA DUȚICĂ

GHEORGHE DUȚICĂ

LUMINIȚA DUȚICĂ

CONCEPTUL RITMIC ȘI TEHNICA VARIAȚIONALĂ

O VIZIUNE ASUPRA BAROCULUI ȘI
CLASICISMULUI MUZICAL

EDITURA ARTES
IAȘI – 2004

C U P R I N S

Prolegomene.....	11
Capitolul I	
Variația ritmică și stadiul organizării (micro)temporal-succesive	17
1. Operații configurative de natură ritmică.....	17
1.1. Repetarea	17
1.1.1. Evolutiv – non-evolutiv	17
1.1.2. Structuri repetitiv – lineare	18
1.1.3. Structuri repetitiv – secvențiale.....	20
1.2. Cumularea	33
1.2.1. Ritmul punctat	33
1.2.1.1. Unități morfologice (arhetipale)	33
1.2.1.2. Conexiuni sintactice	43
1.2.2. Ritmul sincopat	50
1.2.2.1. Unități morfologice	50
1.2.2.1.1. Sincope egale	50
1.2.2.1.2. Sincope inegale	53
1.2.2.2. Conexiuni sintactice.....	57
1.2.2.3. Hemiola	65
1.3. Suprimarea	68
1.3.1. Contratimparea.....	68
1.3.1.1. Unități morfologice	68
1.3.1.1.1. Contratimp pe timp	68
1.3.1.1.2. Contratimp pe diviziuni de timp	71
1.3.1.2. Conexiuni sintactice	74
1.3.2. Contratimparea sincopată	83
1.3.3. Suprimare/abreviere.....	88
1.3.4. Suspensia generală.....	93
1.3.4.1. Suspensia generală ca interpolare	94

1.3.4.2. Suspensia generală ca abreviere.....	96
1.3.4.3. Suspensia generală pe final de frază.....	98
1.3.4.4. Suspensia generală în cadrul opoziției de tempo-uri diferite pe metru constant.....	100
1.3.4.5. Suspensia generală în cadrul opoziției de măsuri diferite pe tempo constant.....	101
1.3.4.6. Suspensia generală ca element discontinuu în mișcarea fluidă de mare viteză.....	101
1.3.4.7. Suspensia generală în secțiunea concluzivă....	102
1.4. Anacruza.....	103
1.4.1. Anacruza și structurile arhetipale	104
1.4.2. Anacruza cu potențial (re)generativ-formativ.....	106
1.4.3. Anacruza cu potențial transformațional	108
1.4.4. Anacruza cu amplitudine anticipativă.....	110
1.5. Comprimarea-dilatarea	112
1.5.1. Diminuarea.....	112
1.5.1.1. Conexiuni sintactice	112
1.5.2. Augmentarea	117
1.5.2.1. Conexiuni sintactice	117
2. Operații configurative de natură melodico-ritmică.....	121
2.1. Recurența	121
2.2. Segmentarea/divizarea	125
2.3. Figurația.....	132
2.3.1. Figurația și conceptul figurativ.....	132
2.3.2. Figurația arpegială.....	135
2.3.3. Figurația scalar-ornamentală.....	140

Capitolul II

Variația ritmică și organizarea (micro)temporal-simultană	142
1. Operații configurative de natură ritmică.....	142
1.1. Ostinația verticală bi- și polistratificată	142

1.1.1. Ostinația izocronă. Structuri temporale <i>moto perpetuo</i>	143
1.1.1.1. Ostinația izocronă orizontală. Structuri <i>moto perpetuo</i> cu elemente armonico-polifonice latente	143
1.1.1.2. Ostinația izocronă verticală. Structuri <i>moto perpetuo</i> cu elemente armonico-polifonice reale	148
1.1.2. Ostinația izoritmă verticală	151
1.1.2.1. Ostinația izoritmă monovalentă (formulă unică)	151
1.1.2.2. Ostinația izoritmă bi- și polivalentă (2, 3, 4 figuri diferite)	156
1.2. Ritmul complementar	164
1.2.1. Complementaritatea sunet-pauză	165
1.2.2. Complementaritatea fix-mobil	168
1.2.3. Complementaritatea combinată: sunet-pauză; fix-mobil	170
1.2.4. Complementaritatea pulsatorie cu însumare izoritmă (valori-etalon)	170
1.2.5. Complementaritatea și sintaxa polifonă	176
1.3. Poliritmia	178
1.3.1. Structuri (poli)ritmice bistratificate în corelația simultană: divizare normală / divizare excepțională	179
1.3.1.1. În ritmul binar	179
1.3.1.2. În ritmul ternar	184
1.3.2. Structuri (poli)ritmice bistratificate în corelația simultană: divizare excepțională / divizare excepțională	185
1.4. Polimetria. Defazarea ritmică și structurile metimetrice	186
2. Operații configurative de natură ritmico-polifonică	193
2.1. Voci melodice de acompaniament și de întregire	195

2.1.1. Voce melodică de acompaniament constituită în strat izocron	196
2.1.2. Voce melodică de acompaniament constituită în strat figurativ-ornamental.....	197
2.1.3. Voce melodică de acompaniament constituită ca linie polifonic-latentă	199
2.2. Mișcarea alternativă a vocilor	199
2.2.1. Mișcarea alternativă imitativă.....	200
2.2.1.1. Mișcarea alternativ-imitativă complementară de tipul sunet-pauză	200
2.2.1.2. Mișcarea alternativ-imitativă complementară de tipul fix-mobil	201
2.2.1.3. Mișcarea alternativ-imitativă complementară cu transfer consecvent de structuri contrastante	202
2.2.1.4. Mișcarea alternativ-imitativă complementară cu aport temporal de tip stretto	203
2.2.2. Mișcarea alternativă de întregire	203
2.2.2.1. Mișcarea alternativă de întregire prin complementaritate de tipul sunet-pauză	203
2.2.2.2. Mișcarea alternativă de întregire prin complementaritate de tipul fix-mobil	204
2.3. Imitația	204
2.3.1. Imitația <i>după</i> expunerea propostei	205
2.3.2. Imitația <i>în cursul</i> expunerii propostei: <i>stretto</i>	211
2.3.3. Imitația dublă	220
2.4. Contrapunctul permutabil	221
2.4.1. Contrapunctul dublu	222
2.4.2. Contrapunctul triplu	225
2.4.3. Contrapunctul quadruplu.....	226
2.5. Canonul	227
2.5.1. Canonul ca procedeu de construcție	228
2.5.2. Canonul ca formă	231
2.5.3. Tipologii canonice	233
2.5.3.1. Canonul prin diminuare.....	234
2.5.3.2. Canonul prin augmentare.....	234
2.5.3.3. Canonul prin diminuare și augmentare	235
2.5.3.4. Canonul recurent	236

2.6. Pedala	236
2.7. Basso ostinato	242

Capitolul III

Variația ritmică și organizarea macrotemporală. Constante și variabile în relația ritm-metru-tempo	245
---	-----

1. Cronologia densităților ritmice.....	245
---	-----

1.1. Densități graduale	246
1.1.1. Juxtapunere conjunctă	246
1.1.1.1. Fenomenul de aglomerare	246
1.1.1.2. Fenomenul de rarefiere	251
1.1.2. Juxtapunere disjunctă	252
1.1.2.1. Fenomenul de aglomerare	252
1.1.2.2. Fenomenul de rarefiere	257

1.2. Densități spontane	259
1.2.1. Opoziții succesive	260
1.2.1.1. Rarefiere – aglomerare – rarefiere	260
1.2.1.2. Aglomerare – rarefiere – aglomerare.....	266
1.2.2. Opoziții simultane	270
1.2.2.1. Aglomerare / rarefiere (rarefiere / aglomerare) .	270

2. Cronologia organizărilor metrice	273
---	-----

2.1. Opoziții metrice în tempo-uri constante	275
2.1.1. Relația binar-ternar.....	276
2.1.1.1. Pulsații identice	276
2.1.1.2. Pulsații diferite	277
2.1.2. Relația ternar-ternar	279
2.1.2.1. Pulsații identice	279
2.1.2.2. Pulsații diferite	281

2.2. Opoziții metrice în tempo-uri diferite	283
2.2.1. Relația binar-ternar.....	283
2.2.1.1. Pulsații identice	283
2.2.1.2. Pulsații diferite	286
2.2.2. Relația ternar-ternar	291

2.2.2.1. Pulsații identice	291
2.2.2.2. Pulsații diferite	292
3. Cronologia tempo-urilor	293
3.1. Tempo-uri constante.....	293
3.1.1. Nivel microtemporal.....	293
3.1.1.1. Opoziție de tempo-uri omogene (variații moderate)	294
3.1.1.2. Opoziție de tempo-uri eterogene (variații extreme)	297
3.1.2. Nivel macrotemporal.....	303
3.1.2.1. Opoziție de tempo-uri eterogene	303
3.2. Tempo-uri fluctuante (accelerando – rallentando).....	305
Capitolul IV	
Forma variațională.....	309
1. Variațiunile pe ostinato	310
1.1. J. S. Bach – <i>Passacaglia</i> pentru orgă, BWV 582, în do minor.....	312
2. Tema cu variațiuni în creația clasică	327
2.1. L. V. Beethoven – <i>33 de variațiuni pentru pian, pe o temă de vals de Diabelli, op. 120, în Do major</i>	327
2.1.1. Repere analitice în cronologie extensivă.....	329
2.1.2. Dimensiuni ale ciclului variațional în în sinteze macrotemporale	351
2.1.2.1. Variația densității ritmice.....	354
2.1.2.2. Variația metrică	361
2.1.2.3. Variația tempo-ului.....	363
Concluzii	367
Bibliografie.....	369

PROLEGOMENE

Dimensiunea temporală se edifică în baza unor norme constructive și formative guvernate de logica evolutivă a avansării, care se manifestă la toate compartimentele ópusului muzical. Coerența, inteligibilitatea și legitimitatea contextuală derivă din aplicarea riguroasă a principiului **unității temporale** care controlează/ordonează eșalonarea evenimentelor sonore, atât la nivel microstructural (detaliul morfologic) cât și la cel macrostructural (globalul sintactic). **Prevalența ritmului** în raport cu alți determinanți ai structurii muzicale a fost susținută, printre alții, de Pius Servien care, în concluzia argumentării sale, afirma că ritmul dirijează tot ce este de ordin estetic și chiar tot ceea ce este viu. În această ordine de idei, devine oportună invocarea concepției anticilor care selectau și clasificau ritmurile (ca și modurile, de altfel) după ethosul și virtuțile lor evocatoare.

Decelând o dublă ipostază a timpului obiectiv în muzică, Adrian Iorgulescu întrevedea următoarele instanțe: „1) **sunetul pur, ca durată**; 2) **structura, ca și cronologie**“¹.

Dintr-o perspectivă generală asupra edificării constructului muzical, același autor sublinia caracterul neantagonic al celor două ipostaze, afirmând că „ele se completează, se presupun reciproc, deoarece cronologia se conturează pe fundamentul valorilor, iar valorile se eșalonează pe cronologie; aspectul efectiv al duratei se relativizează în discursivitatea panoramică a formei, pe când globalitatea relativă a cronologiei se sprijină pe concretețea duratei“².

Procesul de **analiză temporală** are menirea de a releva funcția imediată a ritmului, asociată, în esență, stadiului morfologic al edificării, unde se decide relaționarea duratelor, unde fluidul temporal își stabilește identitatea prin conexiunea subtilă a detaliilor. Aici își are originea

¹ Adrian Iorgulescu – *Timpul muzical. Materie și metaforă*, București, Ed. Muzicală, 1988, p. 27.

² *Ibidem*.

cronologia globală, deoarece ritmizarea detaliului va atinge în etape cumulativ-reiterative, stadiul final al constituirii forme temporale.

Să pornim de la stadiul primar al edificării detaliului în baza triadei: **valoare-accent-formulă**.

Importanța **accentului** derivă din aportul pe care îl are în articularea formulei ritmice. În plus, accentul (accentuarea) contribuie la reliefarea expresivă a structurii, necesitate motivată de aspecte variate: ictusuri spontane, determinări configurative imediate sau rațiuni de ordin estetic. Fără a intra în detalii tehnice, de altfel cunoscute, vom face precizarea că, în urma acțiunii accentului ritmic, soldată cu structurarea grupărilor de tip binar, ternar sau eterogen, protocolurile constituite vor reprezenta baza genetică în obținerea unei quasi-infinități de ritmuri, fie prin combinarea lor, fie prin travaliul elaborativ asigurat de mijloace precum: repetarea, divizarea și subdivizarea, augmentarea/diminuarea, cumularea/suprimarea etc. În consecință, instanța configurativă a accentului susține, alături de formula ritmică, raportul de echilibru între **regularitate** și **variație**, de care am amintit.

Ne asociem convingerii potrivit căreia accentul ritmic ține, primordial, de zona temporalului și mai puțin de aceea a intensității, structurarea ritmică având, mai ales în discursul sonor de tip clasic, prioritate asupra celei dinamice. Nu este deloc neglijabil faptul că până la clasici, compozitorii Renașterii sau cei ai Barocului nu-și precizau în mod expres intențiile dinamice, fapt ce nu înseamnă cătuși de puțin că respectiva muzică s-ar fi interpretat fără nuanțe. Această „eliziune tehnică” se justifică prin faptul că dinamica avea (are) o serie de determinanți indirecți, foarte importanți: conductul melodic, jocul înălțimilor și duratelor dedus din sintaxă, tipul frazării etc., toate acestea demonstrând, în ultimă instanță, o subordonare a dinamicii în raport cu datele enunțate. Prin urmare, organizarea duratelor oferă o bază mai elocventă pentru geneza accentului decât organizarea intensităților.

Dincolo de rolul strict morfologic, accentul revendică o **funcționalitate expresivă** care se extinde la nivelul dramaturgiei opusului. După cum afirmă Adrian Iorgulescu „ponderea configurativă a accentului **expre-**

siv ține de o anumită retorică a motivului, frazei, deci se raportează la unitățile de structură ale limbajului muzical, nu doar la infrastructura ritmică. [...] nuanțarea efectelor expresive, dozarea și asortarea accentelor răspunde unor deziderate configurative: direcția ascendentă sau descendentă a melodiei, structura ritmică, armonia, frazarea pregătesc și determină distribuția accentelor expresive, participând la degajarea sensului muzical”³.

La nivel macrotemporal (formă), unitatea ritmică nu înseamnă nici repetare mecanică nici schimbare continuă. Integrată într-un **context cINETIC** determinat, **formula ritmică** primară – configurată prin **derivare** și **repetiție** – trebuie să se regăsească în relația de echilibru între **regularitate** și **variație**, stabilind legături de cauzalitate ce asigură coeziunea globală.

Deși **formula ritmică** nu poate avea decât o identitate contextuală (prin raporturi multiple cu celelalte determinante constitutive ale sonorului: înălțime, timbru, intensitate, uneori armonie), ea deține locul primordial în ceea ce privește pregnanța unui motiv sau teme, forța expresivă și potențialul ei generativ-evolutiv repercutându-se la nivelul întregului temporal. Se poate afirma că, în viziune clasică, formula ritmică reprezintă **chintesența temporală** a globalului, conținând germenii devenirii acestuia.

Pentru a accede la **sinteza** temporală este necesară cunoașterea proceselor de modelare și transformare a structurilor matriciale, originare, precum: tipologia formativă a binarului și ternarului, divizarea normală și excepțională în cadrul celor două categorii, aportul transformațional în planul conflictului metro-ritmic a tehnicilor de sincopare, contratimpare, augmentare-diminuare, oglindire (recurență) și, nu în ultimul rând, repetare, figurație și ornamentare.

Mai mult, amplasarea în medii sintactice determinate relevă mixtura procedeelelor ritmico-melodice, ritmico-armonice și ritmico-polifonice, pe care le-am enunțat anterior.

Cronologia proprie fiecărui ópus denotă o dispoziție a substanței configurativ-ritmice pe **două paliere** fundamentale:

1. **infrastructura**: figuri, grupări, simetrii, proporționalități, accente, pauze etc.;

³ Adrian Iorgulescu – *op. cit.*, pp. 108-109.

2. **structura**: culminații, cadențe, dinamizări – prin cumuli de valori, suprimări, dilatări-comprimări, secvențări, procedee mixte ritmico-melodice sau ritmico-armonice/polifonice precum: imitația, canonul, ritmul complementar, poliritmia etc.

Timpul configurativ, în speță cel muzical, este un fenomen dinamic generat de binomul **durată-structură**. În acest sens, trebuie făcute o serie de precizări și nuanțări conceptuale, indispensabile unei bune înțelegeri a problematicii expuse în prezenta lucrare.

Una dintre cele mai frecvente erori se datorează confuziei între timpul muzical, ca potențial configurativ, și ritm, ca simplă organizare a duratelor în aria structurii. Această viziune reductivă plasează temporalitatea fenomenului muzical la nivelul primar al operațiilor de ritmizare.

În consecință, după cum subliniază și A. Iorgulescu, „există nu numai o cinetică a duratelor, ci și una a înălțimilor, intensităților, timbrurilor, o cinetică a acumulărilor și relaxărilor, o cinetică a raporturilor orizontal-verticale etc. [...] Timpul formei nu se confundă cu ritmul, este o categorie născută din fluiditatea constructului sonor în globalitate; de aceea, sentimentul integralității temporale declanșat de ópus este semnul unității sale structurale”⁴.

Iată motivul pentru care am structurat problematica lucrării de față pe două nivele de abordare a fenomenologiei temporale: **VARIAȚIA RITMICĂ LA NIVEL MICROTEMPORAL** cu operații configurative în planul succesivității și simultaneității; **VARIAȚIA RITMICĂ LA NIVEL MACROTEMPORAL**, cu operații configurative care vizează o serie de procese cu extensie structurală: densitatea ritmică, variabilitatea metrică, opozițiile agogice.

Metamorfozele sonorului sunt structurate și cenzurate temporal. În spiritul potențialității sale formative, timpul muzical generează (și gestionează) **schimbarea**, ca esență a **transformării**. Investită procesual în bipolaritatea **timp-muzică**, transformarea – esență a evoluției și devenirii – presupune **variabilitatea**.

⁴ *Ibidem*, p. 43.

Prin logica triadei: **timp-transformare-variabilitate** ajungem, în mod firesc, la **conceptul variațional** – fundament al edificării în orice tip de cronologie sonoră.

În această ordine de idei, tehnicile de variație, ca reflectare concretă a planului conceptual, sunt destinate acțiunii generalizate, ele vizând tot ceea ce înseamnă **avansare**, în dialectica binomului: **constant-variabil**. Prin urmare, tehnicile transformaționale nu țin de exclusivitatea edificării formelor variaționale – această instanță arhitectonică presupunând doar concentrarea și sintetizarea lor –, ci răspund oricăror exigențe contextuale ce reclamă acest tip de **modelare** sonoră.

Etalon al flexibilității proceselor temporal-configurative și unitate intrinsecă devenirii, variația își dezvăluie identitatea polivalentă la toate etajele edificării opusului muzical. **Conceptul variațional adiacent timpului configurativ** este ancorat în logica firească a evoluției procesuale, care presupune filtrarea temporală a evenimentelor sonore. Astfel, operațiile configurative ale metamorfozei ritmice structurează dichotomii esențiale precum: continuu-discontinuu; simetric-asimetric; egal-inegal; fluid-static; izocron-heterocron; aglomerat-rarefiat; succesiv-simultan etc.

Strategia temporală implică jocul (schimbul) permanent dintre **identic** și **diferit**, **model** și **variante**, acțiunea de ritmizare micro- și macrostructurală vizând distribuția și dozarea evenimentelor sonore în cadrul unei dramaturgii (supra)ordonate și controlate. Astfel, tipologia operațiunilor configurativ-temporale, adiacentă procesului de ritmizare, evidențiază valențe generativ-formative extrapolabile în sfera sintaxei, deoarece procedee precum: repetarea (secvențarea), juxtapunerea, simetria, variația etc. translează spre zona structurărilor monodice, omofonice și polifonice.

Dezvoltarea limbajului muzical relevă, însă, reciprocitatea demersului amintit, prin transferul unor procedee ca: mișcarea alternativă, imitația, contrapunctul permutabil, canonul etc., în zona structurării ritmului complementar, a poliritmiei, a ostinației verticale bi- și polistratificate de natură mono- și polivalentă.

Ritmul, configurativ și generativ-formativ, se constituie în normă de edificare individualizată pentru fiecare lucrare în parte, grație tocmai potențialului de variabilitate care se pliază pe structurile arhetipale, originar-amorfe. Natura variației de acest fel interesează atât legătura cu **ritmurile poetice** ale antichității eline (troheu, iamb, piric, spondeu, amfibrah, molos, peon IV etc.) cât și relația **constant-variabil** dintre **model** (figură, celulă, motiv, subiect, temă) și **variantele** lui.

În concluzie, variația ritmică este sursa opoziției și contrastului la nivel micro- și macrotemporal, garantând evitarea monotoniei, a continuității implacabile. De aici, spontaneitatea, plasticitatea și forța de penetrație a procedeelor specifice.

CAPITOLUL I

VARIAȚIA RITMICĂ ȘI STADIUL ORGANIZĂRII (MICRO)TEMPORAL-SUCCESIVE

1. OPERAȚII CONFIGURATIVE DE NATURĂ RITMICĂ

1.1. REPETAREA

1.1.1. EVOLUTIV – NON-EVOLUTIV

Impresionantele structuri și secțiuni repetitive prezente în muzica Barocului și Clasicismului muzical impun exigențele abordării unei polarități ontologice a timpului muzical: raportul dintre **evolutiv** și **non-evolutiv**.

Oportunitatea unor clarificări în domeniu este imperativă de vreme ce, chiar în medii muzicologice dezvoltate, persistă două confuzii surprinzătoare: asimilarea evolutivului cu evoluția în general, pe de o parte, asimilarea non-evolutivului cu atemporalul, pe de altă parte.

Existența unor moduri de ființare non-evolutive nu contrazice temporalitatea intrinsecă muzicii. Evolutivul și non-evolutivul sunt două fațete ale aceluiași fenomen: **evoluția**.

„Pornim de la ideea că în muzică evolutivul se încorporează evoluției, nu se confundă cu aceasta“, afirmă Adrian Iorgulescu⁵. Mai mult, „acceptând evoluția ca modalitate generală de structurare a mișcării, iar mișcarea drept trăsătura fundamentală a domeniului, apreciem **evoluția o condiție naturală și obligatorie a muzicii constituite, iar evolutivul o fațetă a acesteia**. Așadar, orice construcție sonoră e o evoluție, însă nu orice construct sonor e evolutiv; evoluția ca mișcare ordonată e o constantă a sonorului, evolutivul, o variabilă“⁶, continuă autorul citat.

Ceea ce definește ireductibilitatea evolutivului la evoluție ține de strategia temporală elaborativă. Astfel, evolutivul presupune un demers transformațional (dezvoltarea și variația înscriindu-se în acest traiect tem-

⁵ Adrian Iorgulescu – *op. cit.*, p. 231.

⁶ *Ibidem*.

poral), în timp ce evoluția se edifică în baza oricărui proces formativ (inclusiv al celui repetitiv-minimal, de exemplu).

După cum vom demonstra, creația muzicală barocă și clasică apelează frecvent la tehnici de compoziție care generează și edificări non-evolutive în materie de **ritm**, îndeosebi. Propensiunea către proporție și echilibru a clasicilor impune, în mod firesc, strategii compensatorii la nivel melodic, armonic, dinamic, agogic etc.

Ostinația ritmică reprezintă un fenomen pregnant în cronologia generală a unei lucrări. Paradoxal, în viziune clasică, el poate fi anexat domeniului general al variației prin valențele formativ-discontinue pe care le opune continuității funciare a opusului. Astfel, pe porțiuni cu extensie variabilă, se întrerupe potențialul transformațional, capacitatea ritmului de a se reproduce prin variație, prin metamorfozare. În acest caz, instanța devenirii este alimentată în plan temporal de **repetare**.

Stagnarea provizorie creează iluzia că mișcarea este suspendată. După cum afirmam anterior, pe lângă faptul că intervin fenomene compensatorii în plan intonațional, armonic, dinamic etc., repetarea aceleiași formule se derulează și se consumă în timp, deci, per ansamblu, această structură non-evolutivă generează evoluție.

Repetiția este opusul variației, a dezvoltării, absența ultimelor două nefavorizând atemporalul. Repetiția, ostinația nu înseamnă abstragere temporală, configurația rezultată prin acest procedeu fiind, indiferent de caracteristici, **cronologie**.

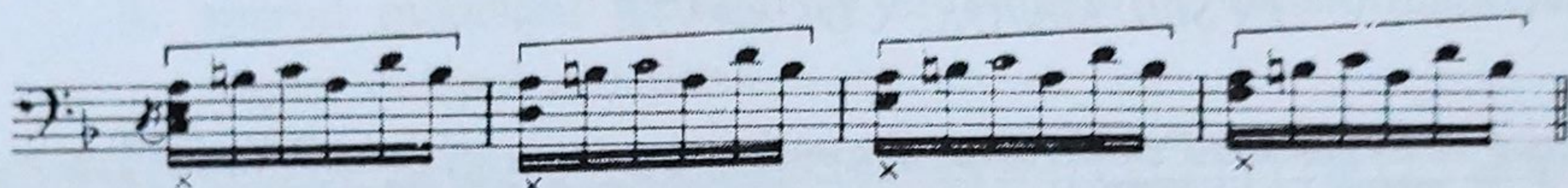
După cum se poate observa, polaritatea evolutiv - non-evolutiv în perimetrul de acțiune al ritmului muzical se conturează doar în plan macro-temporal, prin opoziția unor părți sau secțiuni ale întregului. Așadar, unitățile morfologice primare nu intră sub incidența acestui fenomen decât angrenate într-un context supraordonat.

1.1.2. STRUCTURI REPETITIV - LINEARE

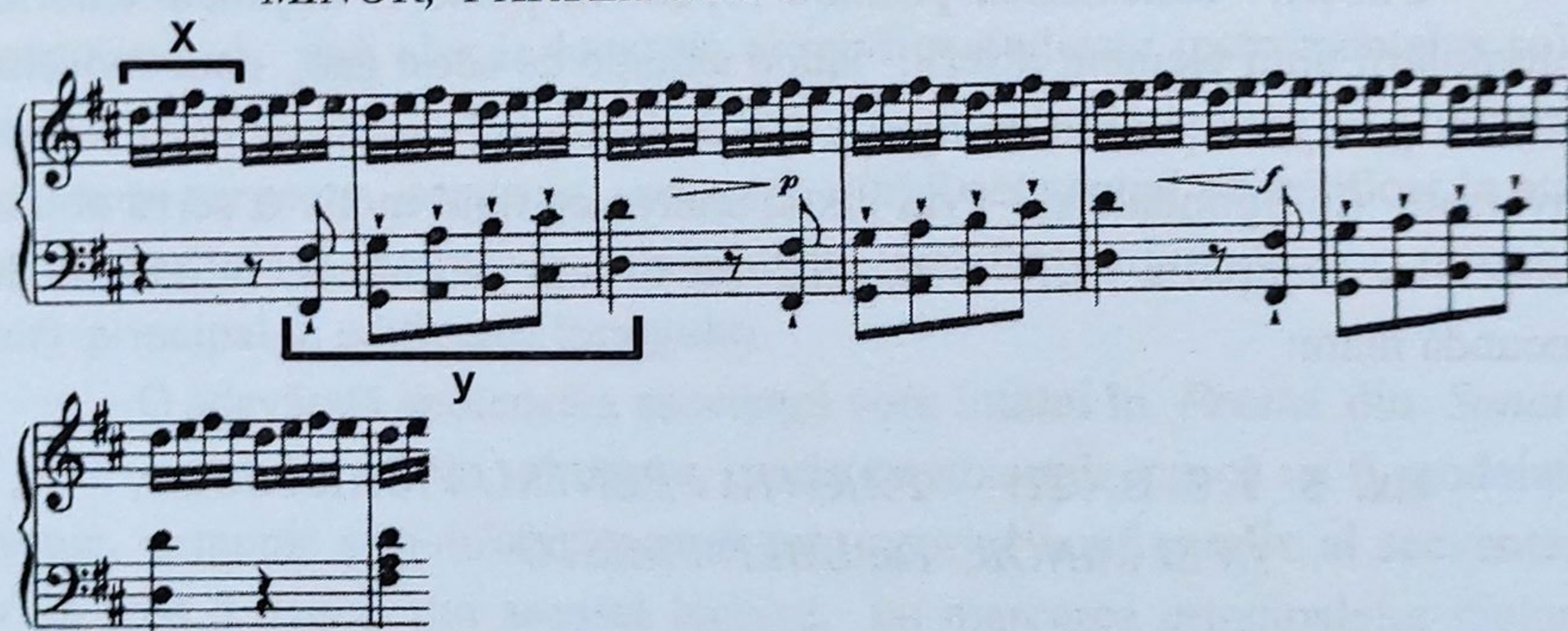
Repetarea unei unități morfologice pe aceeași treaptă constituie, după cum afirmă Max Eisikovits, „un mijloc de potențare energetică intro-

vertită a unui nucleu melodic nedislocat, respectiv cu dislocare prelungit amânată⁷.

Ex. 1 J. S. BACH – *SUITA a II-a PENTRU VIOLONCEL SOLO, ÎN RE MINOR, GIGUE*

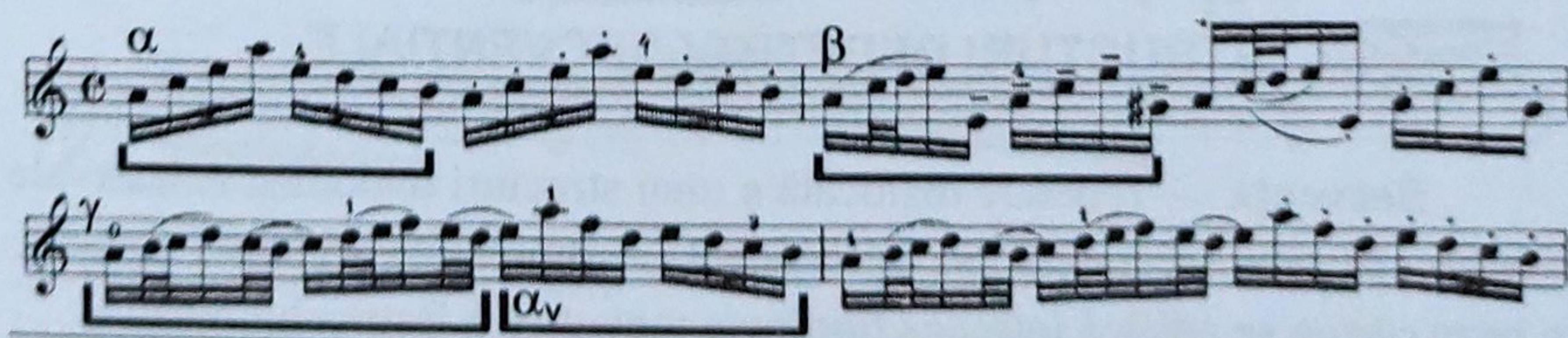


Ex. 2 J. HAYDN – *SONATA PENTRU PIAN (NR. 39), ÎN SI MINOR, PARTEA a III-a*



Unitatea morfologică supusă repetării variază ca dimensiune. De asemenea, uneori pot avea loc repetări în lanț, concatenări de două sau mai multe formule melodico-ritmice:

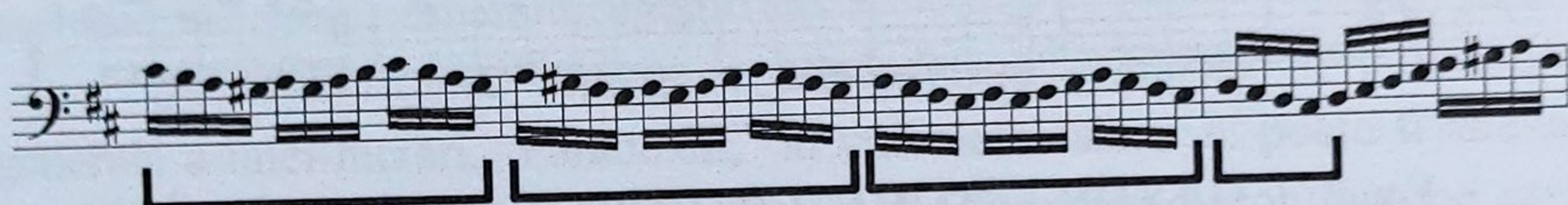
Ex. 3 J. S. BACH – *SONATA a II-a PENTRU VIOARĂ SOLO, ÎN LA MINOR, ALLEGRO*



⁷ Max Eisikovits – *Polifonia Barocului. Stilul bachian*, București, Ed. Muzicală, 1973, p. 51.

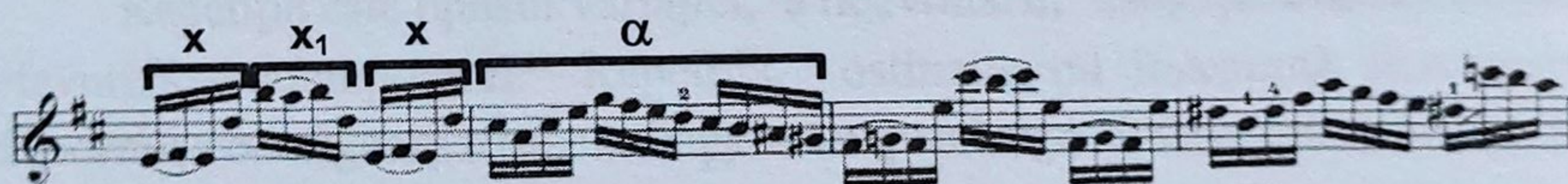
Anticipăm prezentarea structurilor repetitiv-secvențiale prin relevarea potențialului configurativ al structurilor repetitiv-lineare în edificarea modelului secvențial:

Ex. 4 J. S. BACH – *SUITA I PENTRU VIOLONCEL SOLO, ÎN SOL MAJOR, COURANTE*



Uneori, conexiunea primară repetitivă poate fi disjunctă datorită interpolării unui element diferit. Iată o situație de acest gen, unde modelul edificat prin juxtapunere de tipul $x - x$ se lărgeste prin intercalarea formeii inversate (în oglindă): x_1 . Prin juxtapunerea cu noul motiv α se va obține modelul secvențial $x - x_1 - x / \alpha$, dislocat în sens ascendent, la interval de secundă mare:

Ex. 5 J. S. BACH – *PARTITA I PENTRU VIOARĂ SOLO, ÎN SI MINOR, DOUBLE-PRESTO*



Nu vom insista mai mult asupra structurilor repetitiv-lineare deoarece le-am rezervat spații mai ample în cadrul tratării fenomenului de ostinație ritmică în ipostază izocronă, tip *moto perpetuo*.

1.1.3. STRUCTURI REPETITIV-SECVENȚIALE

Secvența – repetare dislocată a unei structuri melodice la intervale diferite, în sens ascendent sau descendent – reprezintă arhetipul sintactic în baza căruia se edifică întreaga tipologie melodică a Barocului muzical.

În creația bachiană, secvența este veritabil model generativ-formativ, motiv pentru care cercetarea teoretică i-a dedicat abordări exhaustive⁸.

Pornind de la această premisă, vom releva trei aspecte fundamentale:

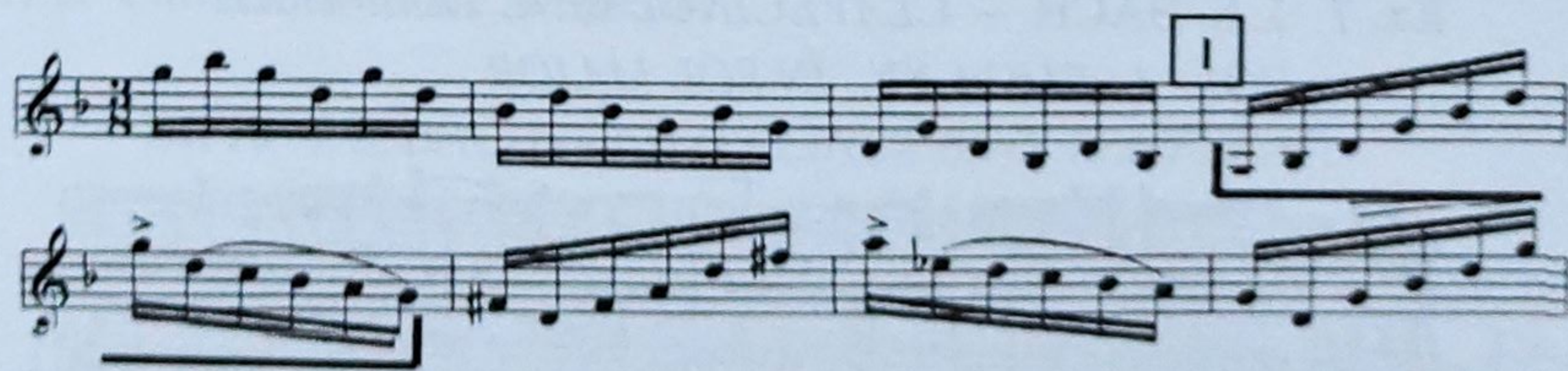
1. capacitatea formativă a secvenței în structurile expozitiv-tematice;
2. resursele generative ale secvenței în zona elaborativ-tranzitivă;
3. aportul modelării secvențiale în structurile transformaționale ample, de tipul variațiunii.

Paralel, vom demonstra cu ajutorul exemplurilor continuitatea fenomenului – la o scară mai redusă, dar deloc neglijabilă – în aria stilistică a Clasicismului muzical.

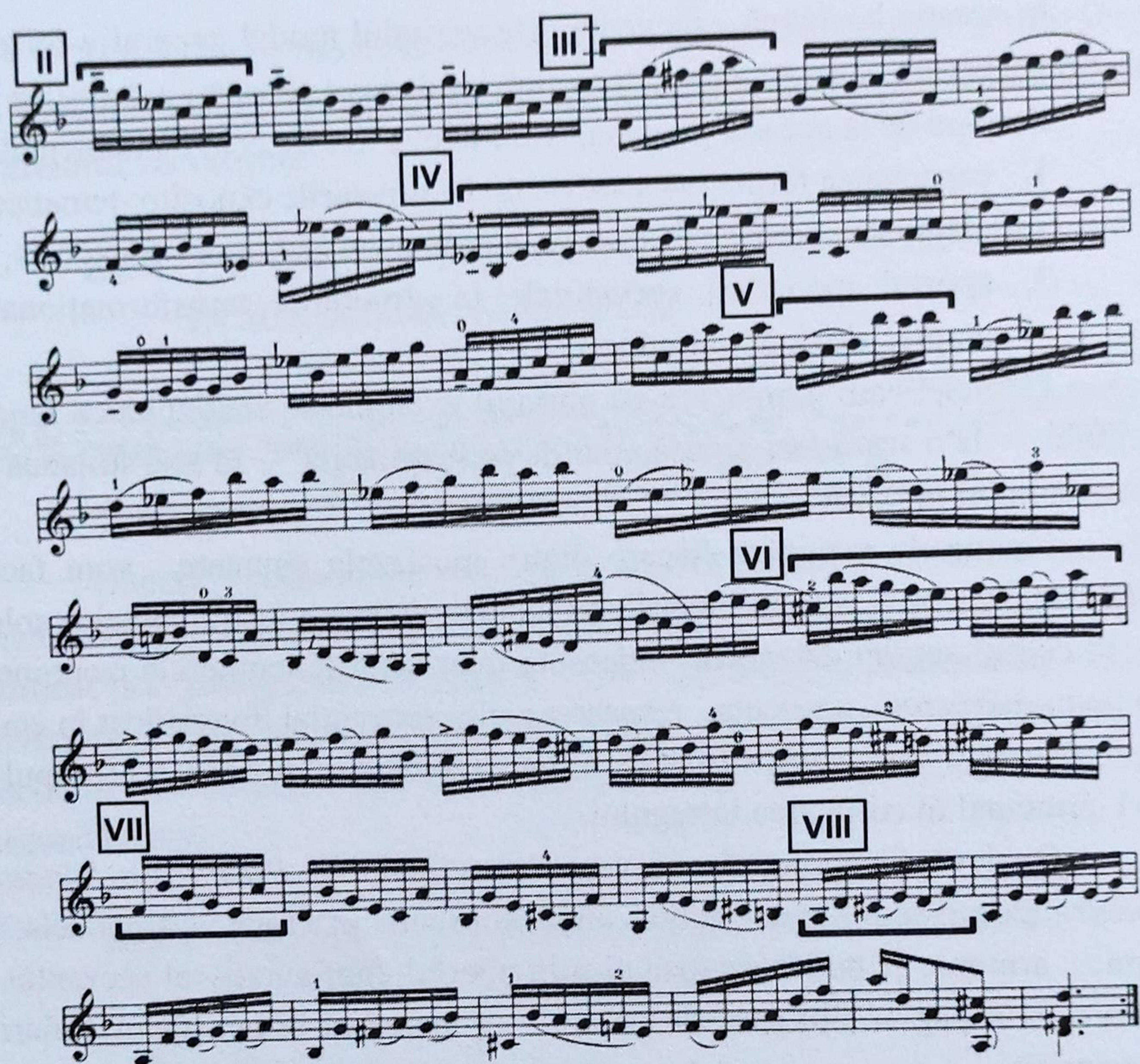
Înainte de a puncta fiecare dintre ipostazele enunțate, vom face precizarea că, mai ales în lucrările monodice dedicate instrumentelor solo și, în cadrul acestei categorii, îndeosebi în structurile temporale izocrone, tip *moto perpetuo*, secvența, respectiv ciclul secvențial diversificat în etape cu structură și extensie variabile, reprezintă factorul modelator (propulsor) principal în edificarea întregului.

O adevărată apoteoză a secvenței vom întâlni în *Presto* din *Sonata I pentru vioară solo*, în sol minor, unde constanta izocronă va fi modelată ritmic, armonic și polifonic tocmai prin aportul configurativ al secvenței. Vom reda o pagină din această lucrare, cu marcarea principalelor cicluri secvențiale:

**Ex. 6 J. S. BACH – SONATA PENTRU VIOARĂ SOLO,
ÎN SOL MINOR, PRESTO**

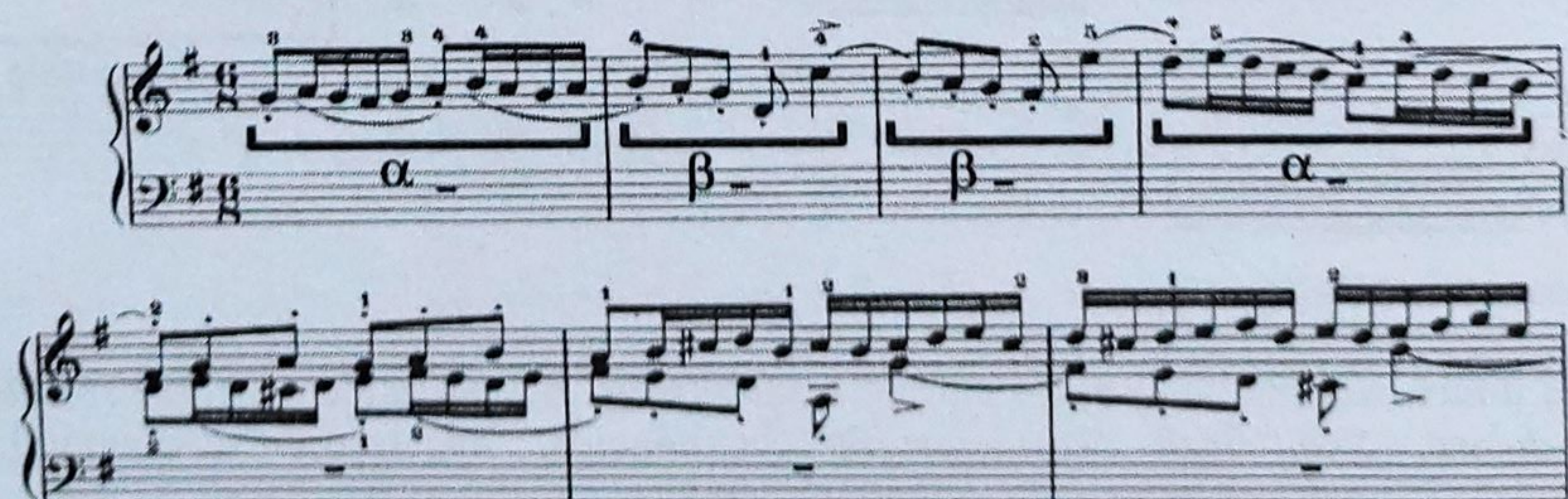


⁸ Una dintre cele mai valoroase contribuții aparține lui Harald Müller: *Analiza și sinteza modulară. Stilul Bach: Teoria secvenței. Cromatica*, București, Conservatorul de Muzică „Ciprian Porumbescu”, litografiat, 1985.



Fugile bachiene reprezintă un model esențial de edificare tematică prin aport secvențial:

Ex. 7 J. S. BACH – *CLAVECINUL BINE TEMPERAT*,
VOL. I, FUGA XV, ÎN SOL MAJOR



Cele două modele secvențiale ($\alpha - \beta$) edifică o structură de simetrie bilaterală de tipul: $\alpha - \beta - \beta - \alpha$.

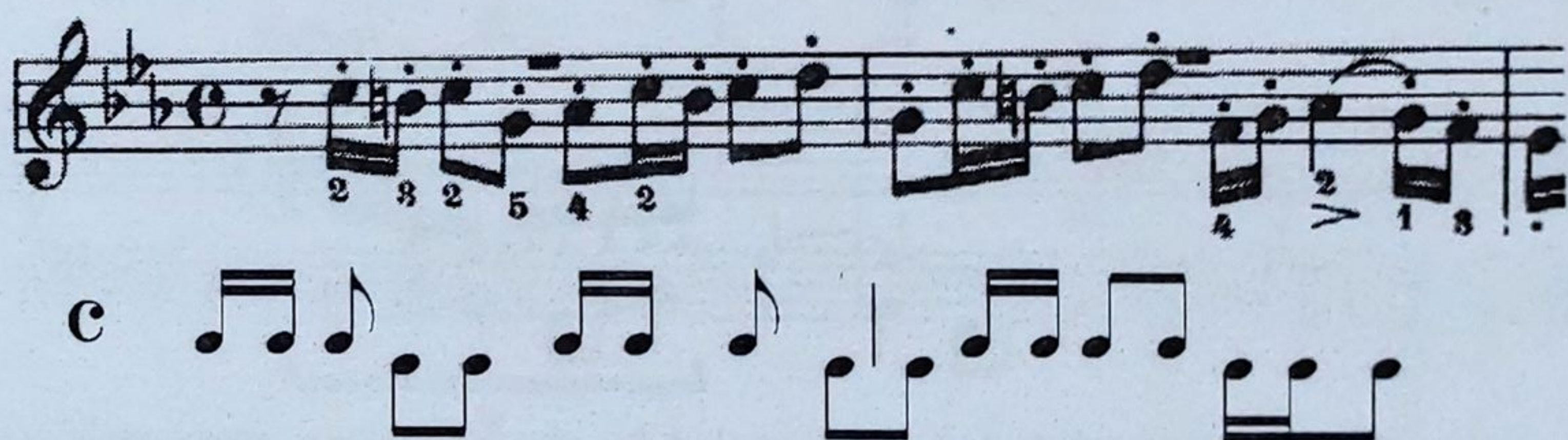
Într-o temă de maximă concizie, ideea secvenței subzistă în dimensiunea exclusiv-ritmică,

Ex. 8 J. S. BACH – *CLAVECINUL BINE TEMPERAT*,
VOL. II, FUGA V, ÎN RE MAJOR



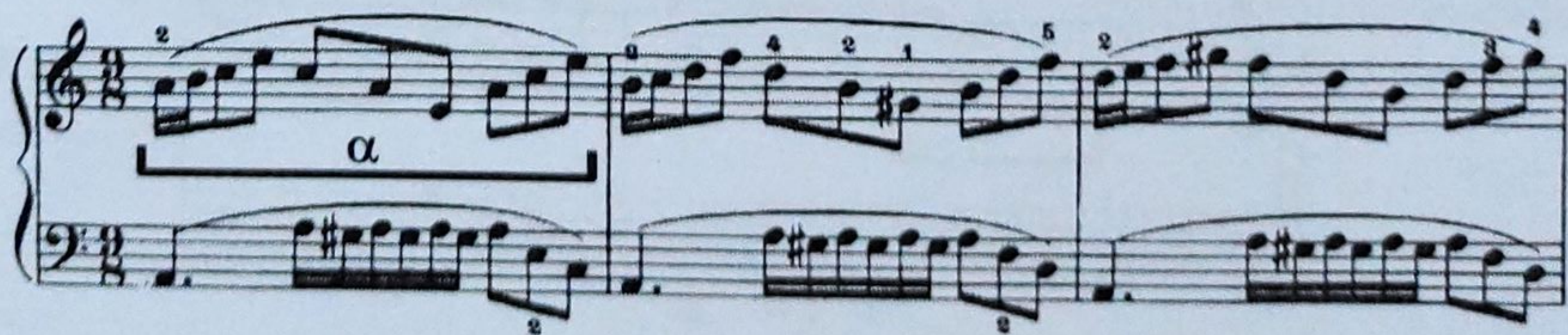
ca de altfel și într-o temă edificată în spiritul polifoniei latente bivocale:

Ex. 9 J. S. BACH – *CLAVECINUL BINE TEMPERAT*,
VOL. I, FUGA II, ÎN DO MINOR



Reflexul secvențial se transmite și preludiilor din cuplul configurativ al *Clavecinului bine temperat*:

Ex. 10 J. S. BACH – *CLAVECINUL BINE TEMPERAT*,
VOL. I, PRELUDIUL XX, ÎN LA MINOR



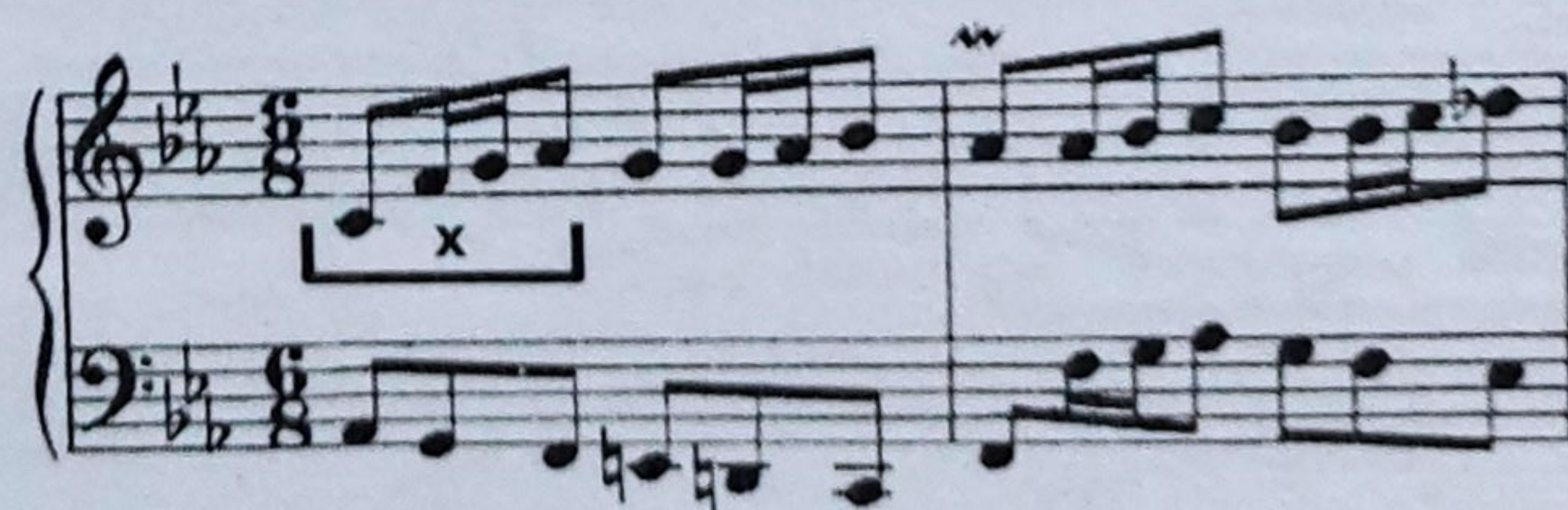


Ex. 11 J. S. BACH – *CLAVECINUL BINE TEMPERAT*,
VOL. I, PRELUDIUL XI, ÎN FA MAJOR

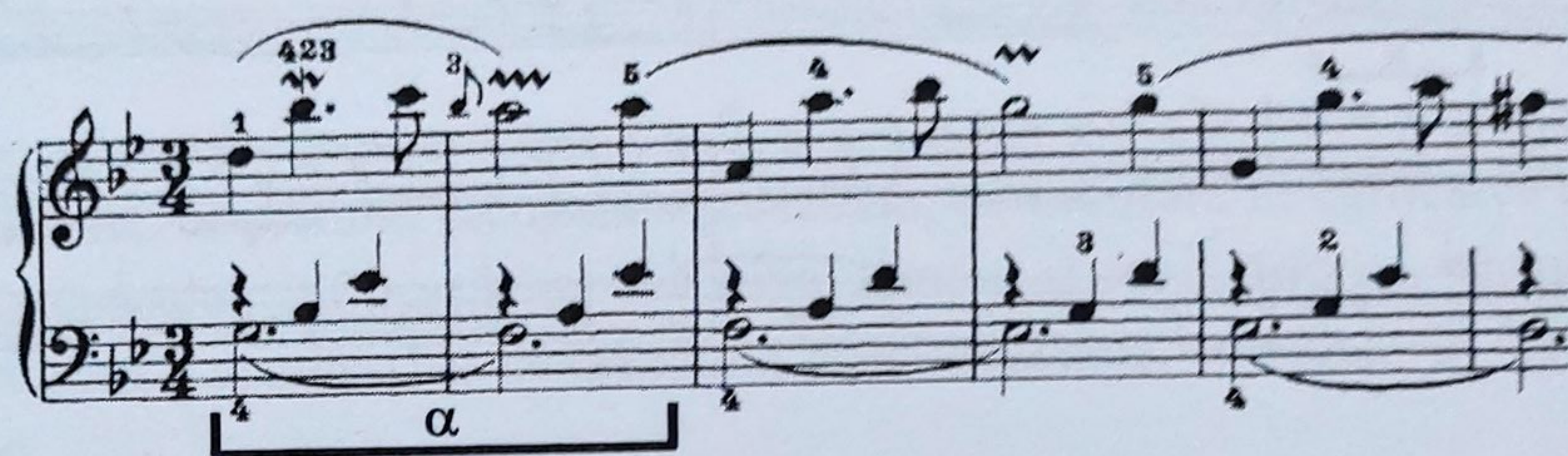


Angajarea potențialului secvențial în structurarea expozitiv-tematică
ține și de alte arii stilistice:

Ex. 12 FR. COUPERIN – *FUREURS BACHIQUES*.
MUZICĂ PENTRU CLAVECIN



Ex. 13 G. FR. HÄNDEL – *TROIS LEÇONS POUR PIANO*,
PARTEA a II-a, MENUET



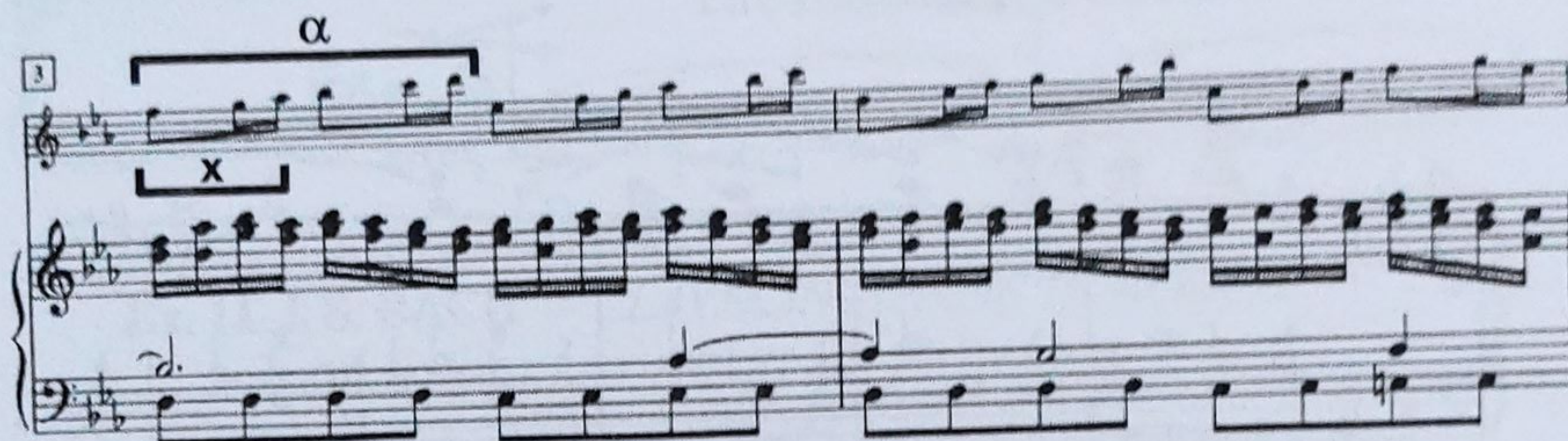
Edificarea unei structuri eterogene prin suprapunerea a două subiecte apelează la dublul ciclu secvențial:

Ex. 14 FR. COUPERIN – *LA FAVORITE*,
CHACONNE À DEUX TEMS



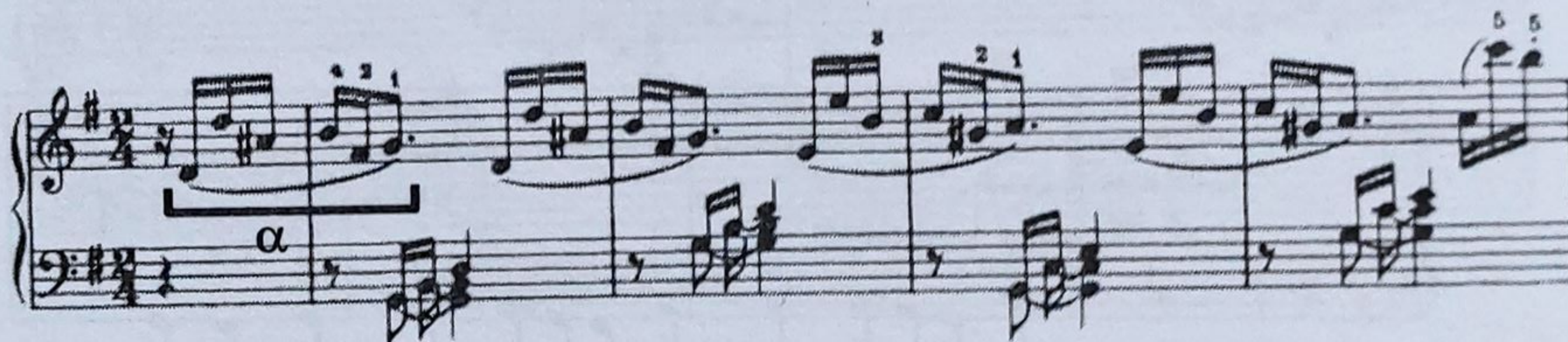
În mediu omofon, secvența, edificată în baza repetării unei celule ritmice de tipul dactilului diminuat, va beneficia de conotații armonice compensatorii:

Ex. 15 A. VIVALDI – *ANOTIMPURILE, OP. VIII, NR. 1-4, CONCERTO NR. 4, L' INVERNO*



La oarecare distanță în timp, creația beethoveniană va ține cont de potențialul generativ al secvențării. Iată un enunț tematic secvențial, cu aport repetitiv în structurarea modelului,

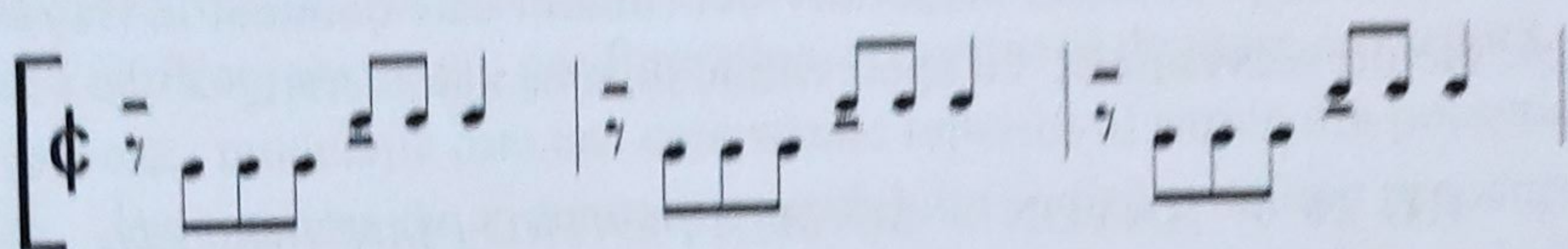
Ex. 16 L. v. BEETHOVEN – *SONATA PENTRU PIAN, OP. 14 NR. 2, ÎN SOL MAJOR, PARTEA I*



dar și un ecou al edificărilor tematice bachiene – în sensul larg al noțiunii –, bazat pe enunțarea monodică de factură bivocală latentă:

Ex. 17 L. v. BEETHOVEN – *SONATA PENTRU PIAN, OP. 10 NR. 1, ÎN DO MINOR, PARTEA a III-a*

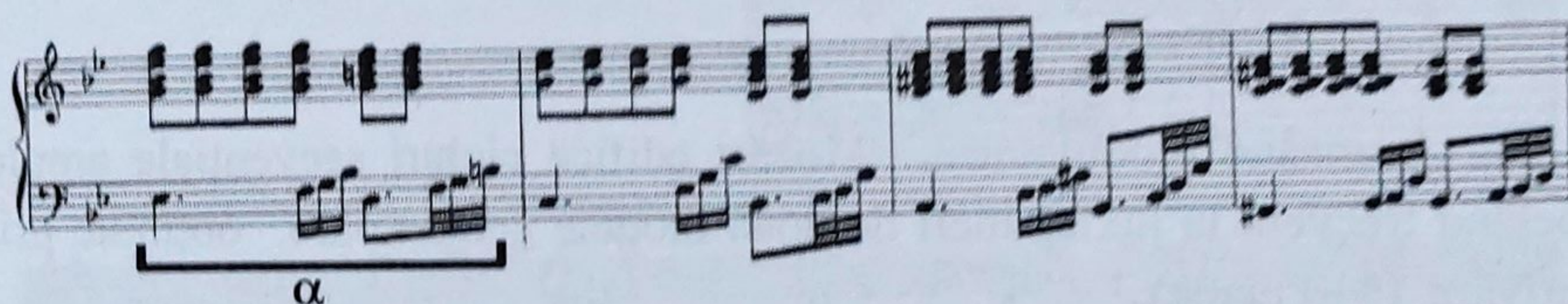




Operația de secvențare va fi masiv angrenată în zona elaborativ-tranzitivă, ca premisă esențială a procesului de avansare în edificarea globală a opusului. Afirmatia implică stiluri, autori și epoci diferite, cazuistica extremă a manifestării fenomenului fiind focalizată, evident, în arealul baroc.

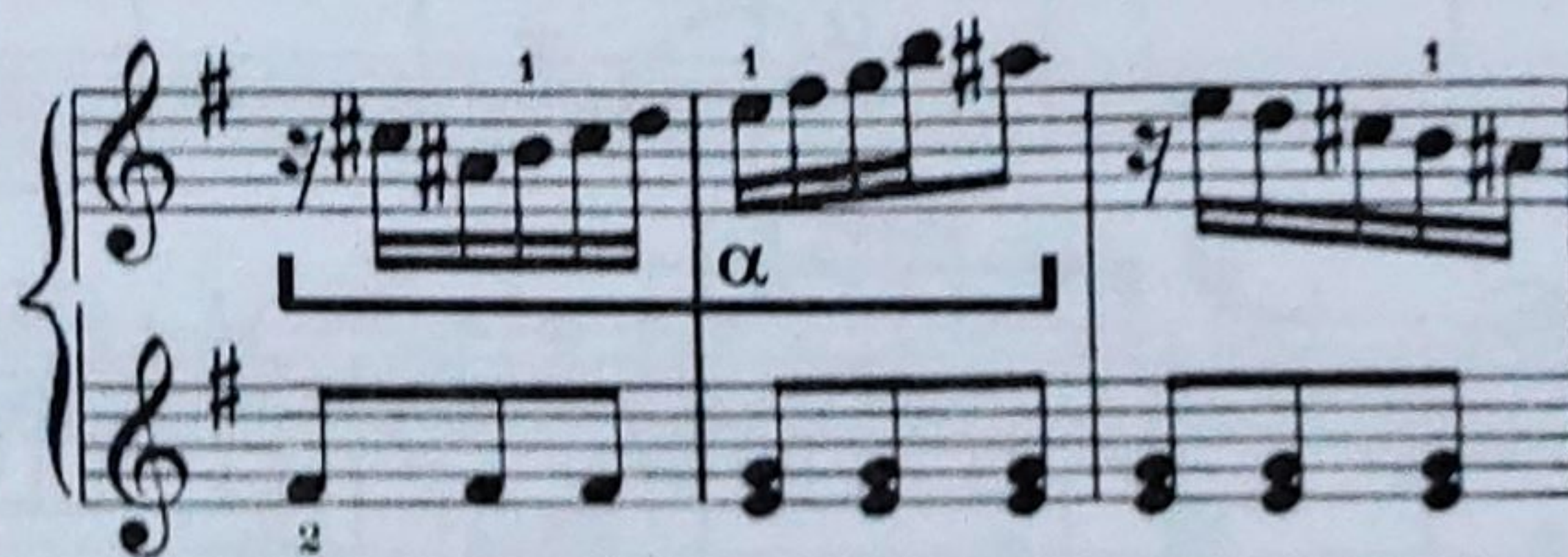
Prin excelență, armonistul Rameau recurge la secvențarea pe baze omofone, în cadrul unui opus muzical dominat de fenomenul reiterativ:

Ex. 18 J. PH. RAMEAU – *LA POULE POUR PIANO*



Pe fondul unui strat de acompaniament izocron, Scarlatti va edifica un ciclu secvențial de 6 etape:

Ex. 19 D. SCARLATTI – *SONATA PENTRU PIAN (NR. 22), ÎN MI MINOR*



Evitând motorica pulsatorie de tip baroc, clasicii vor integra operația de secvențare în zona modelării melodico-armonice a secțiunilor preponderent dezvoltătoare.

Frecvent, traviul elaborativ-dezvoltător este dominat la Haydn de ample cicluri secvențiale, cu aport ritmic în zona aglomerării:

Ex. 20 J. HAYDN – *SONATA PENTRU PIAN (NR. 21), ÎN FA MAJOR, PARTEA I*



Avansând modulatoriu, Mozart edifică cicluri secvențiale ample, apelând frecvent la juxtapuneri de două modele generatoare, obținute prin derivare (4+3 etape):

Ex. 21 W. A. MOZART – *CONCERT PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ, KV 491, ÎN DO MINOR, PARTEA I*

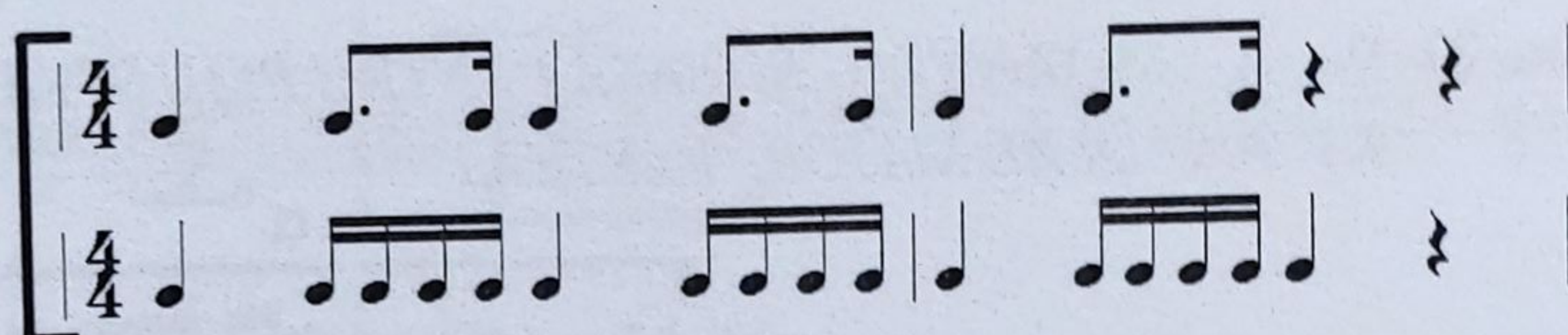


Capacitatea generativ-formativă a secvențării este demonstrată cu ingeniozitate atunci când modelul însuși, structurat bivalent prin aport

exclusiv-secvențial, este angrenat într-un ciclu de 6 etape, persistență izoritmică edificatoare pentru configurația unei ostinații de mare anvergură. Și în acest caz, modulația este cea care scoate repetitivul ritmic din potențialul impas, deși maniera de structurare a modelului indică o anume preocupare pentru variație. Astfel, pe fond repetitiv-secvențial, motivul β este derivat din α , în baza procedului de regularizare prin eliminarea punctului augmentativ.

Ex. 22 W. A. MOZART – SONATA PENTRU PIAN ȘI VIOARĂ,
KV 306, ÎN RE MAJOR, PARTEA I

The musical score is presented in three systems. The first system, at the top right, shows the initial measures with a piano (p) dynamic and a 'risoluto' marking. The second system, in the middle, is bracketed and labeled with the Greek letter β . The third system, at the bottom, continues the piece. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.



Observație:

β = derivare prin regularizare ritmică
(eliminarea punctului augmentativ)

Iată, în sens larg, o analogie beethoveniană, edificată în baza perpetuării unui model secvențial (10 etape) deosebit de pregnant, cu trei unități morfologice constitutive, corelate după principii de contrast și derivare, îndelung verificate:

Ex. 23 L. v. BEETHOVEN – *SONATA PENTRU PIAN*
OPUS 110, ÎN LA BEMOL MAJOR, PARTEA I



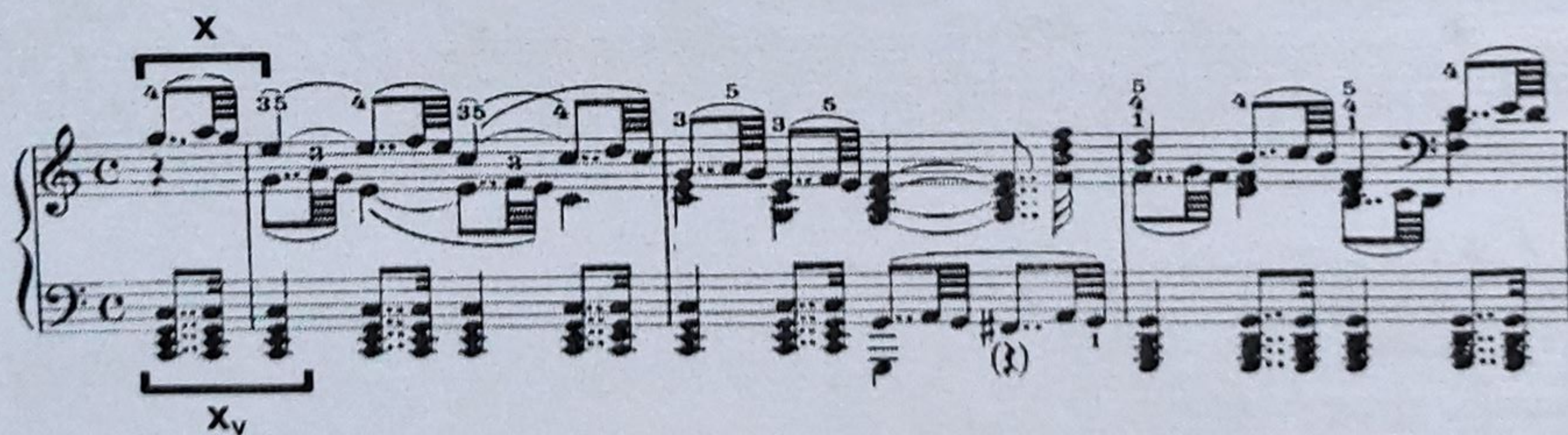
Juxtapunerea diverselor cicluri secvențiale acoperă, frecvent, întreaga evoluție a unei variațiuni:

Ex. 25 J. S. BACH – *GOLDBERG-VARIATIONEN*,
VARIATIUNEA XVII



Într-o altă dimensiune stilistică, secvențarea este angrenată, de exemplu, în procese transformatoriale individualizate pe plan configurativ-ritmic prin formulă unică, după cum se prezintă modelul acestei unități morfologice, constituite în quasi-exclusivitatea ritmului dublu-punctat:

Ex. 26 L. v. BEETHOVEN – 33 *VARIATIUNI PENTRU PIAN*,
OP. 120, ÎN DO MAJOR, VARIATIUNEA XIV



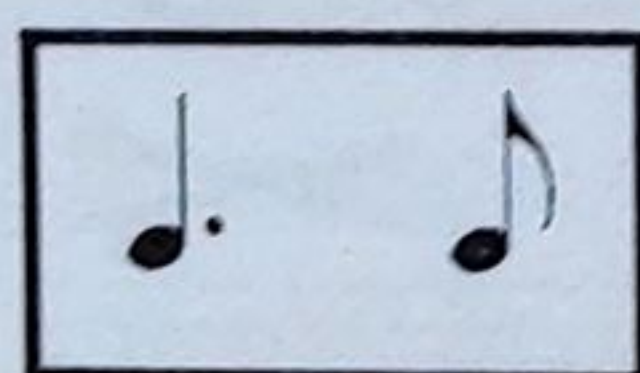
1.2. CUMULAREA

1.2.1. RITMUL PUNCTAT

1.2.1.1. UNITĂȚI MORFOLOGICE (ARHETIPALE)

Infrastructura configurației ritmice deține un complex și variat inventar de unități morfologice. Printre acestea, cu un impact tensional deosebit în zona generativă a contrastelor temporale, se situează derivatele structurale aparținând **ritmului punctat**.

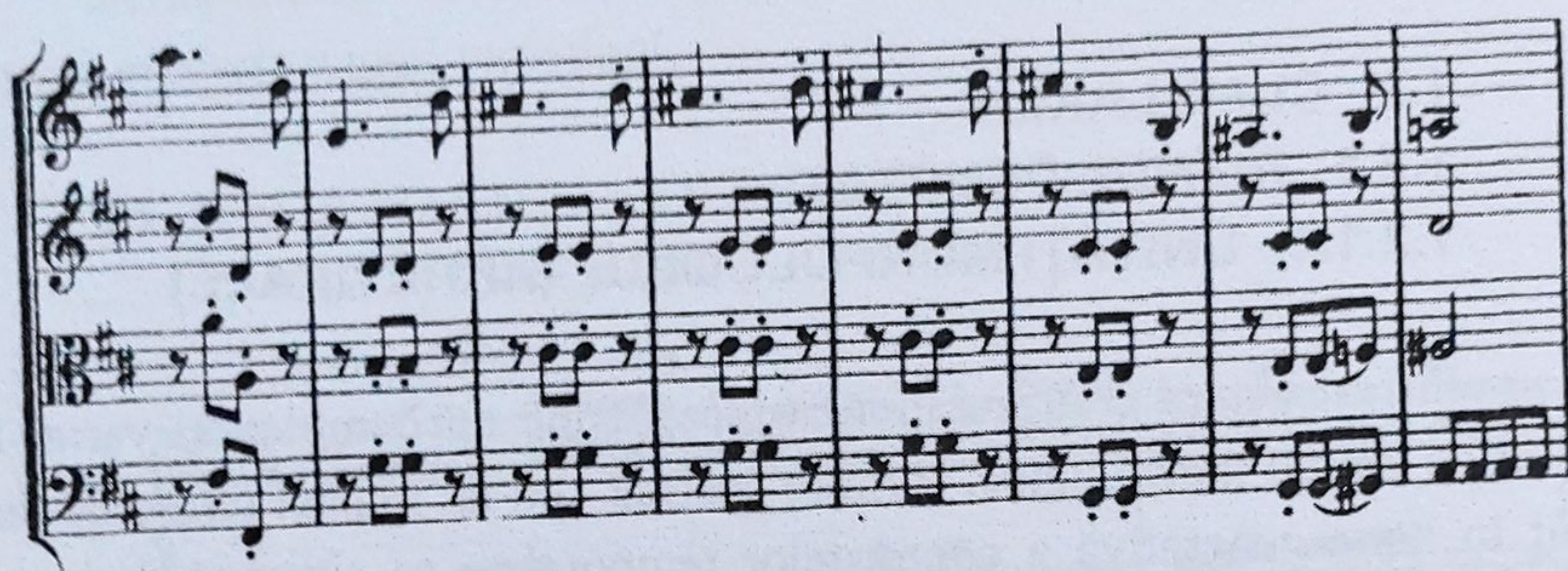
Am desprins din varietatea ipostazelor patru unități morfologice reprezentative pentru categoria ritmului punctat, cu mențiunea că variantele virtuale vor înregistra diferențe generate prin operațiile de augmentare-diminuare. Ponderea, frecvența și importanța acestor microstructuri matriciale îndreptătesc plasarea lor în categoria arhetipurilor configurative, pe lângă caracteristicile enunțate survenind aspectul **atemporal** (pot fi întâlnite în stiluri aparținente tuturor epocilor creatoare) și coeficientul de maximă **generalitate** (apar în toate genurile și formele muzicale).



- Ritm punctat (vl. I) prins într-o ostinație verticală bivalentă, cu aspect complementar:

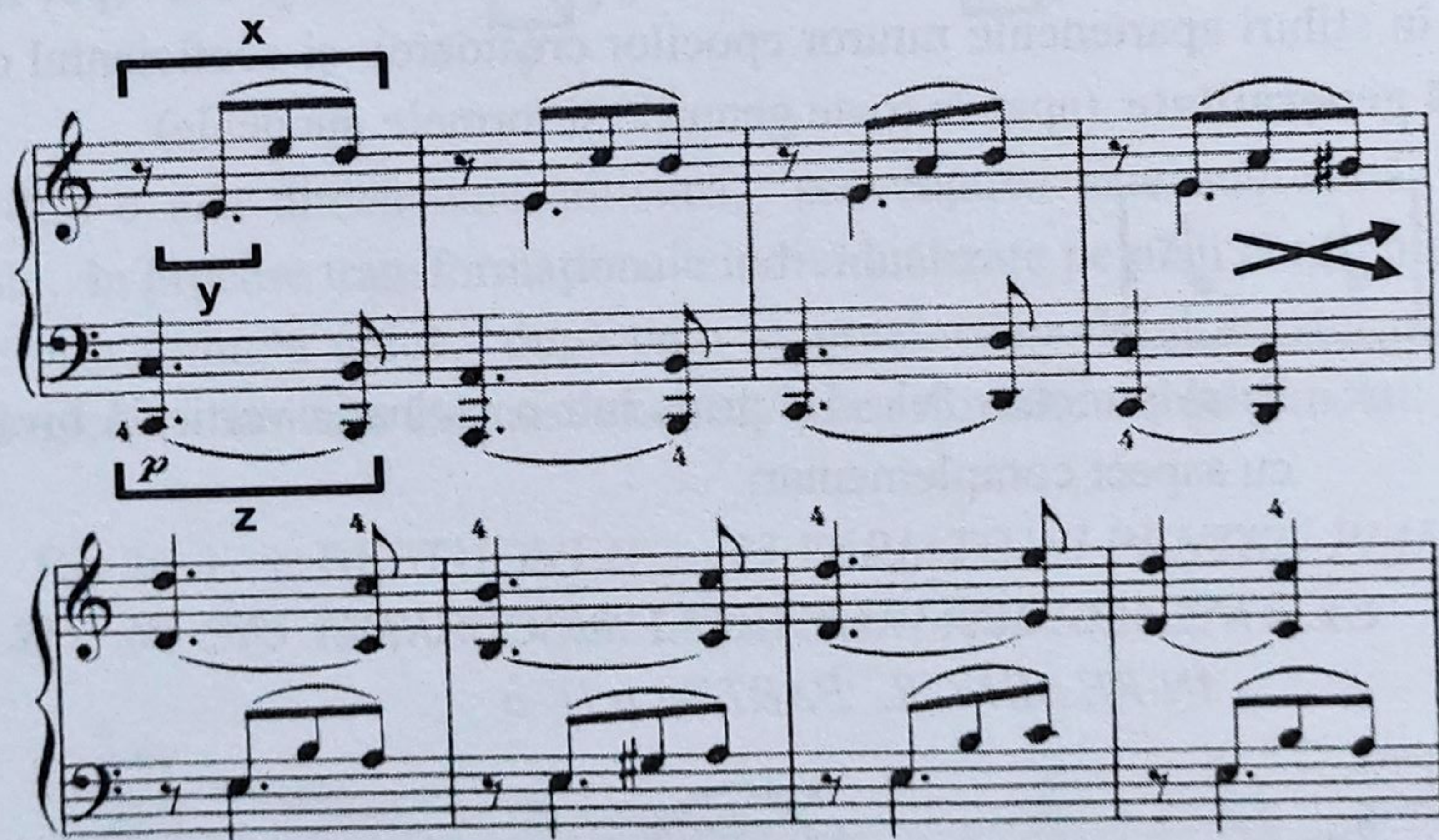
Ex. 27 J. HAYDN – *CVARTET DE COARDE*, OP. 76, NR.2,
ÎN RE MINOR, PARTEA a IV-a





- Ritm punctat, triplu stratificat, în cadrul unei ostinații generale (zona este foarte extinsă), caracterizat prin complementaritate și contrapunct dublu:

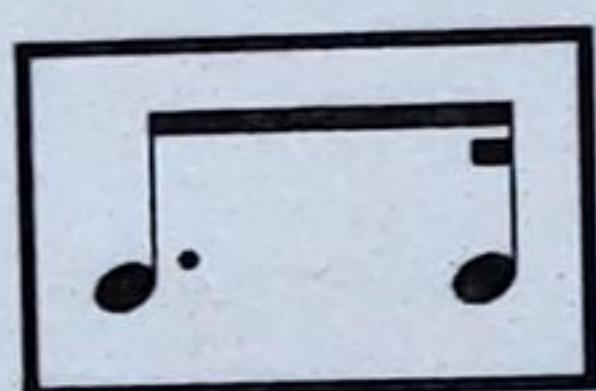
Ex. 28 W. A. MOZART – *SONATA PENTRU PIAN, KV 310, ÎN LA MINOR, PARTEA a III-a*



- Structură tematică dezvoltată în quasi-exclusivitatea troheului punctat, contrapunctată de un palier izoritmnic, apanaj al regularității și continuității discursiv-clasice:

Ex. 29 L. v. BEETHOVEN – SONATA PENTRU PIAN, OP. 109,
ÎN MI MAJOR, PARTEA a III-a, TEMĂ CU VARIAȚIUNI;

TEMA



Entitate ritmică primară, formula de optime cu punct urmată de șaisprezecime reprezintă una dintre cele mai pregnante și viguroase (micro)-structuri temporal-configurative. Alături de ceilalți parametri sonori, ea contribuie la structurarea unităților morfologice fundamentale: celula și motivul, dar în combinație cu alte formule intră în configurații ritmice mai extinse, precum fraza și perioada.

Alternativă la regularitate și simetrie, ritmul punctat slujește deplin ideea de variație, dând relief imaginii ritmice și particularizând întregul curs temporal în care este implicat.

Echilibrul dintre constante și variabile presupune, la nivelul întregului macrotemporal, evitarea extremelor: nici repetarea mecanică a unui desen ritmic, nici schimbarea continuă a figurilor.

Clasicii controlează permanent configurația globală din perspectiva efectului dinamic al raporturilor și interdeterminărilor microtemporale. Chiar și atunci când apelează la expresivitatea specifică zonelor de ostinație ritmică, ei găsesc resurse compensatorii în păstrarea echilibrului dintre componente.

Așa se întâmplă în această zonă elaborativă cu caracter variațional, ținută în exclusivitatea formulei de optime cu punct urmată de șaisprezecime. Caracterul repetitiv și mișcarea alternativă de întregire conferă pregnanță și ostentație ritmică secțiunii în cauză:

Ex. 30 L. v. BEETHOVEN – CVARTET DE COARDE, OP. 131,
ÎN DO DIEZ MINOR, ANDANTE MODERATO E
LUSINGHIERO

The musical score is presented in three systems. The first system includes staves for Violins I and II, Viola, and Violoncello/Double Bass. The second system continues the Violins and Viola parts. The third system continues the Violins, Viola, and Vlc. parts. The score includes dynamic markings such as 'cresc.', 'p', and 'dolce', and articulation markings like 'tr' for trills.

În *Arta fugii*, *Ofranda muzicală*, *Goldberg-Variationen* (și în numeroase alte lucrări), Bach recurge frecvent la valențele expresive ale ritmului punctat.

Disponibilul generativ, propriu acestei categorii de ritm, este valorificat atât din perspectiva construcțiilor tematice cât și din aceea a derivării contrasubiectelor și contrapunctelor.

Importanța și eficiența ritmului punctat cresc odată cu implicarea lui în formele variaționale.

- Aport configurativ în valorizarea temporală a contrasubiectului. Remarcăm contrastul extrem între valorile largi ale subiectului și formula ostinată a contrasubiectului:

Ex. 31 J. S. BACH – *ARTA FUGII, CONTRAPUNCTUS* (2)

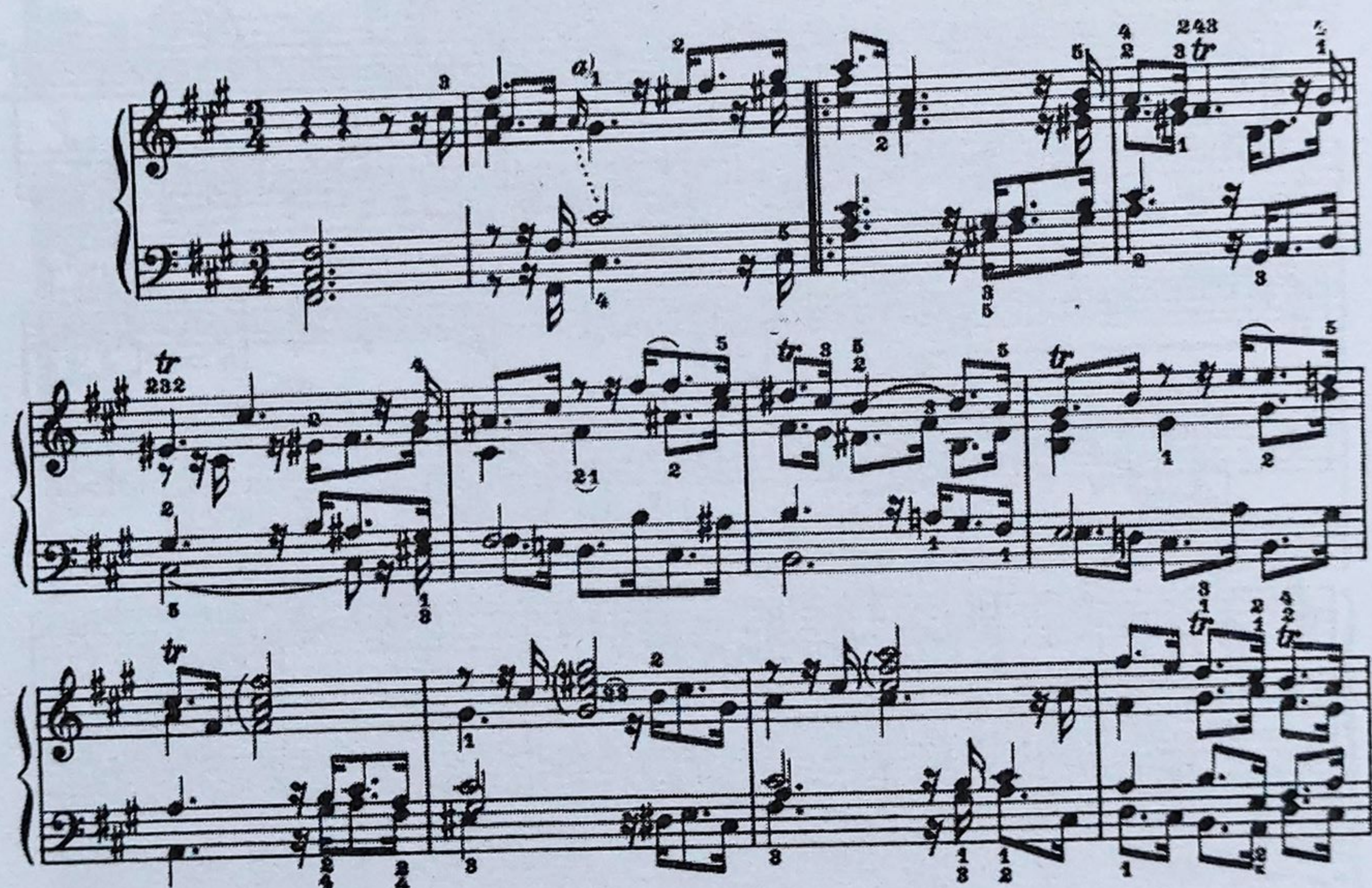
The image shows a musical score for J.S. Bach's 'Art of Fugue', Contrapunctus 2, measures 1 through 15. The score is written for two staves, Treble and Bass. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The score is divided into three systems. The first system contains measures 1-5, the second system contains measures 6-10, and the third system contains measures 11-15. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. A bracket labeled 'S' spans measures 1-5, and a bracket labeled 'R' spans measures 6-10. A bracket labeled 'CS' spans measures 11-15. The score is written in a clear, legible font.

Ca un argument în plus pentru susținerea ideii potrivit căreia unitățile morfologice din această categorie reprezintă veritabile arhetipuri temporale, supunem analizei comparate trei exemple (nr. 32, 33, 34) aparținând unor compozitori, stiluri și epoci diferite: Händel, Bach, Beethoven. Cei trei mari creatori nu pot fi suspectați că ar fi cedat manierei excesive de utilizare a ritmului punctat, oricât de ispititoare ar fi fost această operație configurativă (avem în vedere creația din timpul lui J. B. Lully, de exemplu). Dimpotrivă, liantul care unește cele trei ipostaze stilistice – tempo-ul larg: *largo*, *grave*, *maestoso* – dovedește că, elaborând secțiuni sau părți întregi în baza unei structuri unice – aspect ce imprimă cronologiei generale

efectul ostinației –, recurgerea la utilizarea ritmului punctat corespunde unor rațiuni constructive și expresive deplin motivate.

Structura integrală a unui *Largo* dintr-o suită de pian este generată, în plan bidimensional (succesiv/simultan) prin juxtapunerea și suprapunerea repetitivă a formulei de optime cu punct urmată de șaisprezecime⁹.

Ex. 32 G. FR. HÄNDEL – *SUITA PENTRU PIAN NR. 6,*
ÎN FA DIEZ MINOR, LARGO



Într-un registru diferit al densității, datorat variantei diminutive (șaisprezecime cu punct urmată de treizecidoime), Bach construiește, în aceeași manieră bidimensional-complementară, un întreg preludiu:

⁹ Considerente de spațiu impun prezentarea fragmentară a acestor secțiuni sau părți. Consecvența utilizării procedurii favorizează, credem, percepția justă a fenomenului semnalat.

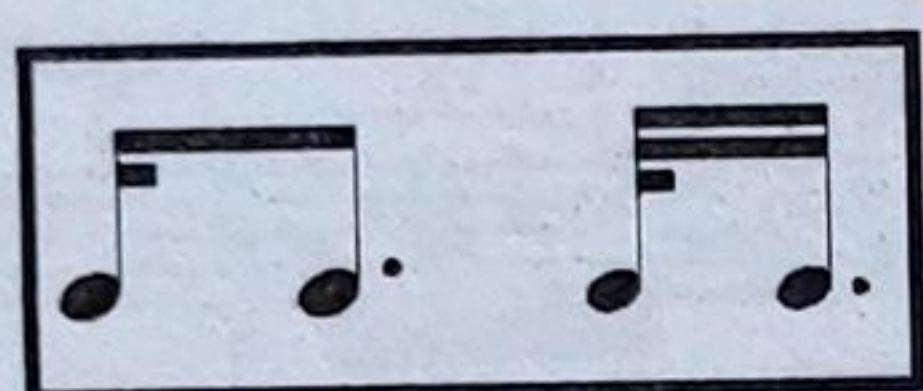
Ex. 33 J. S. BACH – *CLAVECINUL BINE TEMPERAT*,
VOL. II, PRELUDIUL XVI, ÎN SOL MINOR



Tensiunea și gravitatea discursului beethovenian revendică frecvent ritmul punctat în baza datelor cronologiei extensive, soluție configurativ-ritmică prin care se obține un efect apăsător și obsedant:

Ex. 34 L. v. BEETHOVEN – *SONATA PENTRU PIAN, OP. 13*
(*PATETICA*), ÎN DO MINOR, PARTEA I, INTRODUCERE





Forma recurentă diminuată este și ea prezentă în diferite zone temporale din cadrul discursului de tip clasic. Iată câteva ipostaze:

- valorizare izoritmă a unui segment din zona elaborativ-tranzitivă a formei de sonată:

Ex. 35 J. HAYDN – *SONATA PENTRU PIAN (NR. 6), ÎN DO DIEZ MINOR, PARTEA I*



- potențial generativ al mișcării alternative, într-o prelungită catenă punctată, cu incipit anacruzie interior:

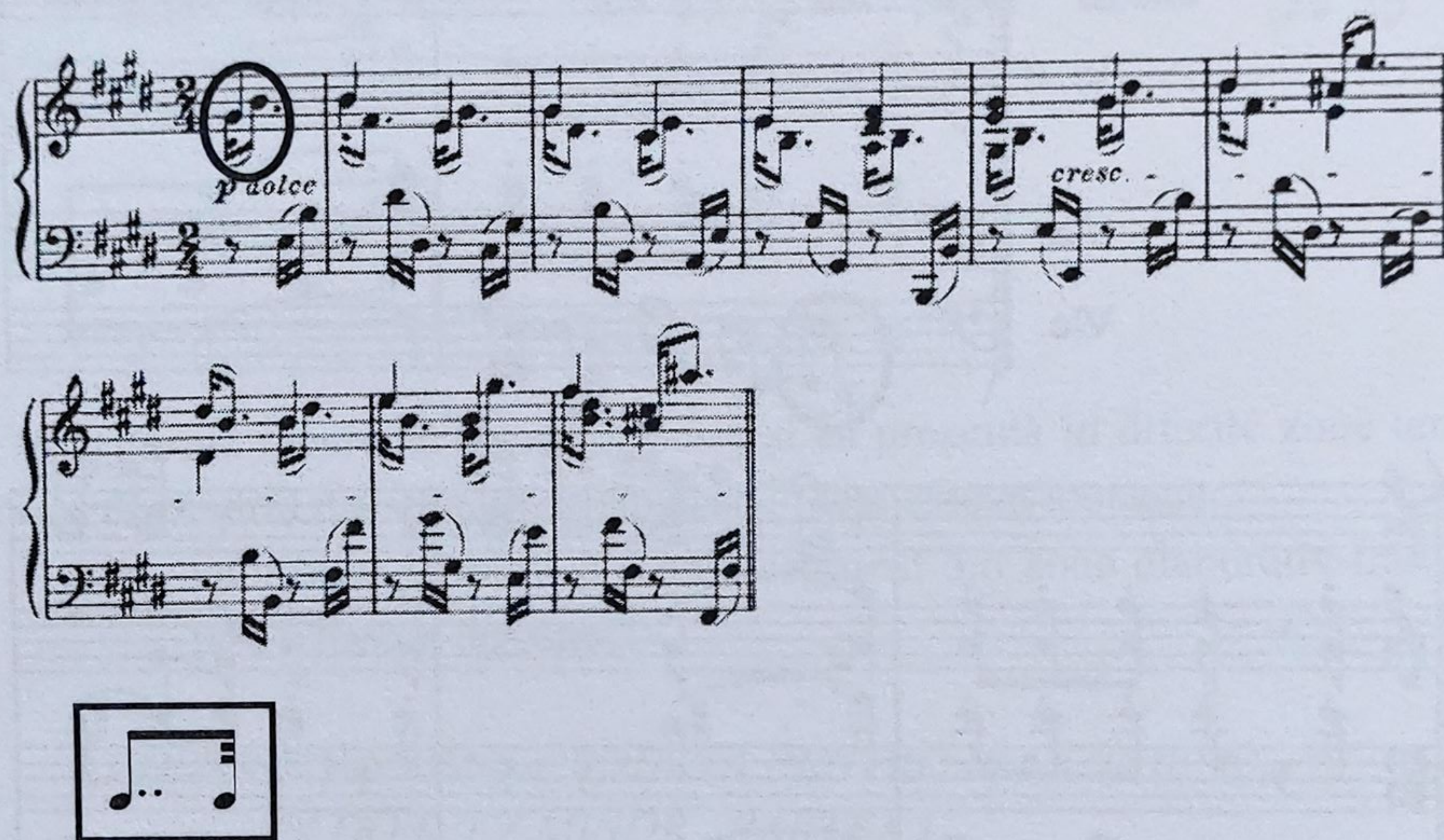
Ex. 36 W. A. MOZART – *CVARTET DE COARDE, KV 590,*
ÎN FA MAJOR, PARTEA a II-a

The musical score is presented in three systems. The first system includes staves for Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The Violoncello part in the first system is circled. The second and third systems continue the musical development, featuring complex rhythmic patterns and harmonic structures.

- rol constitutiv-tematic într-o mișcare complementară, a cărei însumare dă ordinea izocronă a fluidului de șaisprezecimi, într-un tempo extrem de rapid; exemplul este emblematic pentru tehnica pianistică beethoveniană, pliată frecvent pe dispersia bi-și poliplană a structurii armonice. În context, **figurativul** sus-

ține integrarea „acompaniamentului“ într-o țesătură organică, ieșind de sub incidența rolului secundar atribuit în alte situații:

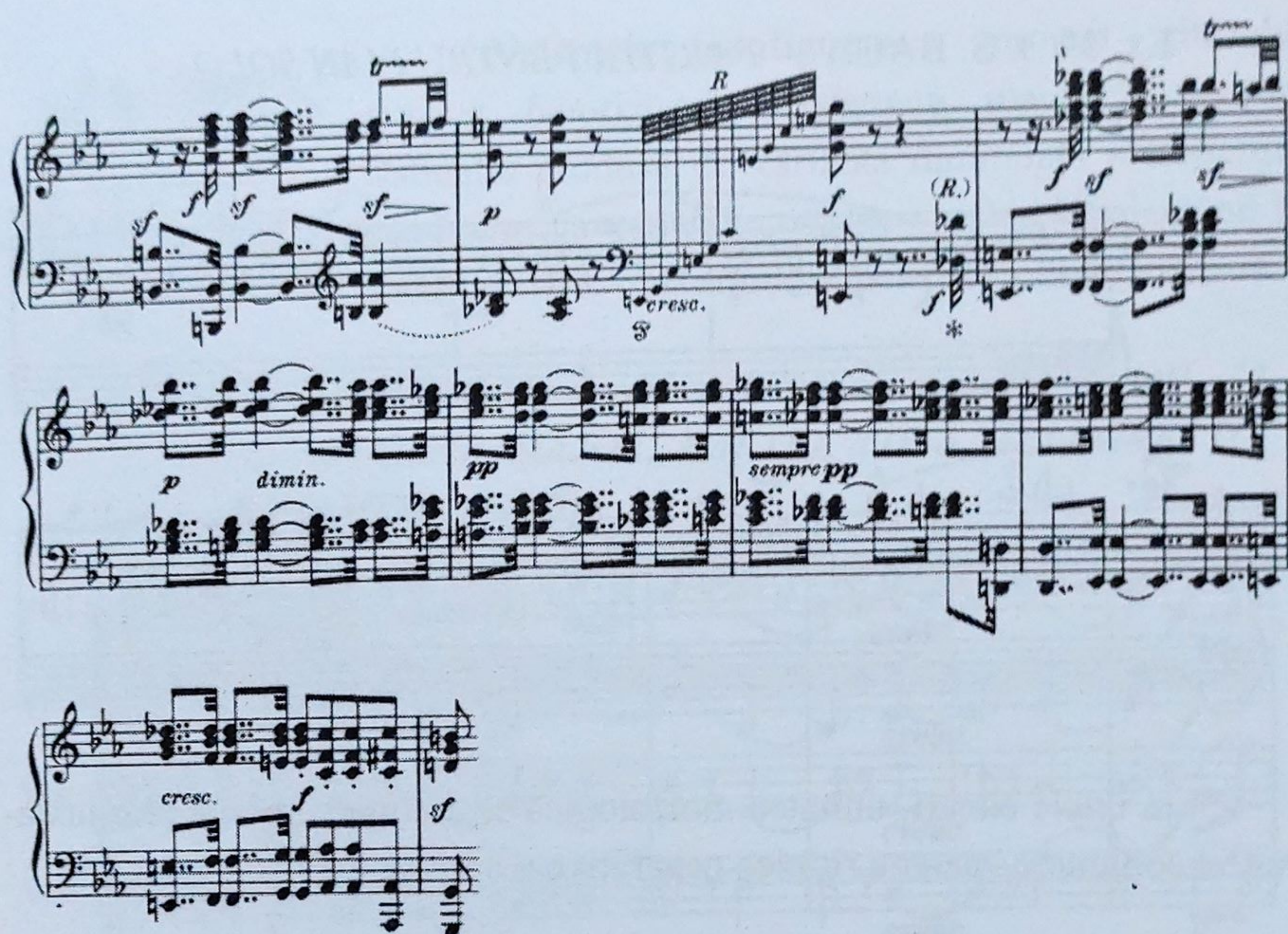
Ex. 37 L. v. BEETHOVEN – *SONATA PENTRU PIAN,*
OP. 109, ÎN MI MAJOR, PARTEA I



Fără a sugera o eventuală exclusivitate, extragem prezența formulei cu dublu punct augmentativ tot din creația beethoveniană. După afirmarea constitutiv-tematică, respectiva unitate morfologică, grație pregnanței deosebite, devine structură generativă unică într-un plan repetitiv-ostinat:

Ex. 38 L. v. BEETHOVEN – *SONATA PENTRU PIAN,*
OP. 111, ÎN DO MINOR, PARTEA I





1.2.1.2. CONEXIUNI SINTACTICE

a. ZONA EXPOZITIV-TEMATICĂ

Am anticipat aportul configurativ-tematic al ritmului punctat, în cadrul prezentării unităților morfologice primare. În cele ce urmează se impun exemple suplimentare care să ateste deplin aportul ritmului punctat în particularizarea unor structuri expozitive.

Capacitatea de individualizare și pregnanța pe care o imprimă imaginii sonore proiectează respectivul fenomen în sfera tehnicilor preferențiale de elaborare tematică, motiv pentru care se perpetuează, transgresând stiluri și epoci diferite.

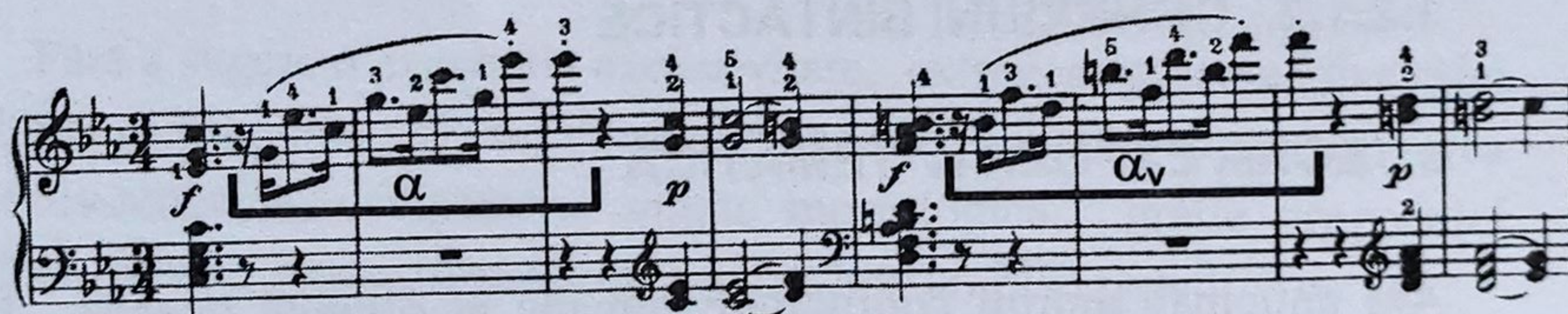
Arhetipul trohaic punctat este o derivație ritmică impusă planului configurativ al temei de *Gigă*, dintr-o *Partită* de J. S. Bach. În plan simultan, formula se va reduplica în cadrul unui ritm complementar invariabil:

Ex. 39 J. S. BACH – *PARTITA PENTRU PIAN SOLO*,
NR. 6, *GIGA*



În unele cazuri, unitatea morfologică se autoperpetuează prin juxtapuneri conjuncte, catene ritmice generative a unor segmente tematice:

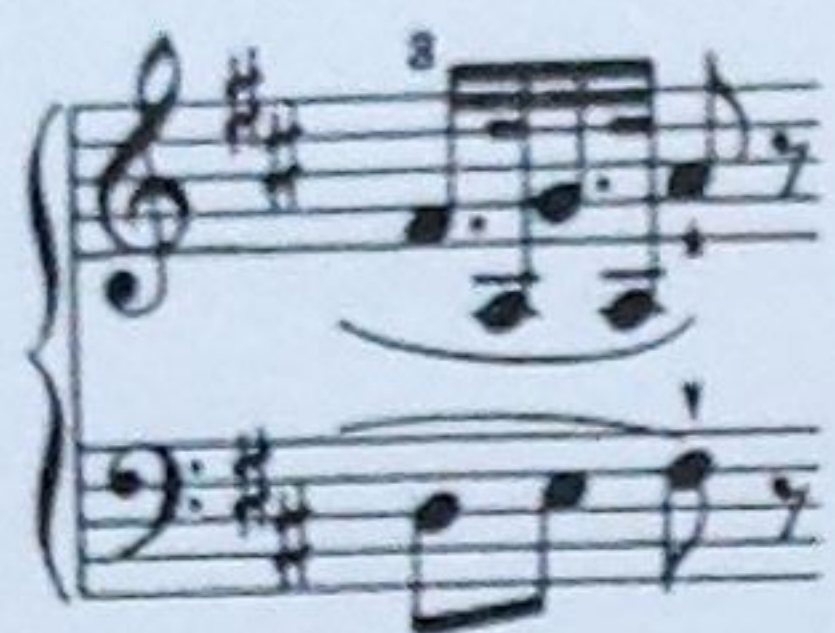
Ex. 40 L. v. BEETHOVEN – *SONATA PENTRU PIAN*,
OP. 10 NR. 1, ÎN DO MINOR, *PARTEA I*



O ipostază similară, cu elemente de polifonie latentă bivocală:

Ex. 41 J. HAYDN – *SONATA PENTRU PIAN* (NR. 9),
ÎN RE MAJOR, *PARTEA I*





Valențele configurative proprii ritmului punctat favorizează persistențe repetitive ample. Ostinația produsă de varianta diminuată a troheului punctat se va transmite tuturor vocilor, proiectând în simultaneitate o izoritmie anacruzică polistratificată:

EX. 42 L. v. BEETHOVEN – *CVARTET DE COARDE, OP. 74, ÎN MI BEMOL MAJOR, PARTEA a IV-a, ALLEGRETTO CON VARIAZIONI*

Uneori, configurația tematică deține aspecte bivalente:

- prin asocierea formei originale cu cea recurentă:

EX. 43 L. v. BEETHOVEN – *SONATA PENTRU PIAN, OP. 81a, ÎN MI BEMOL MAJOR, PARTEA a II-a*



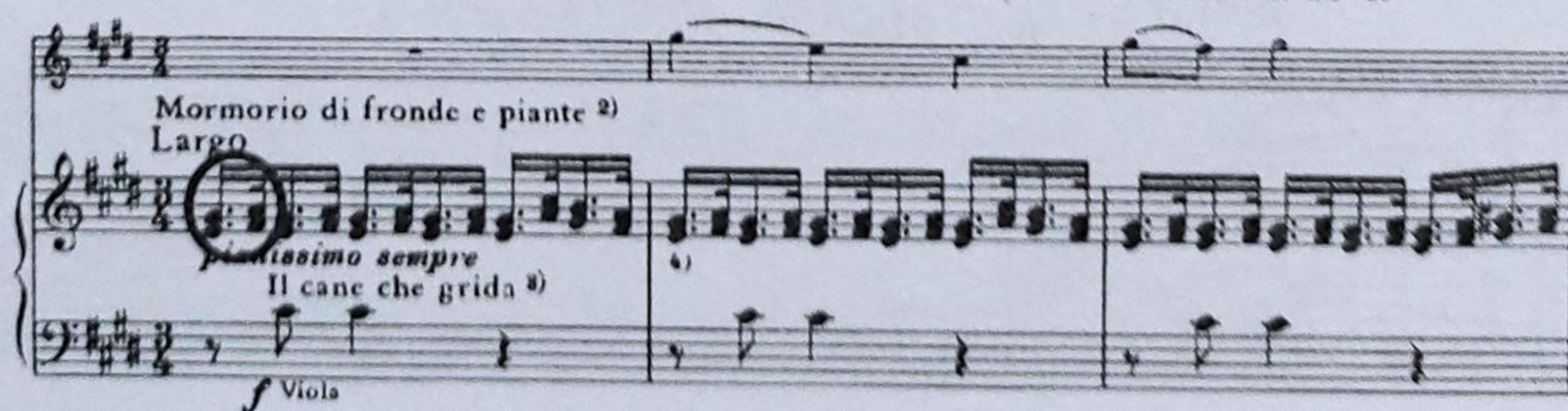
- prin juxtapunerea formei originale cu diminuarea ei:

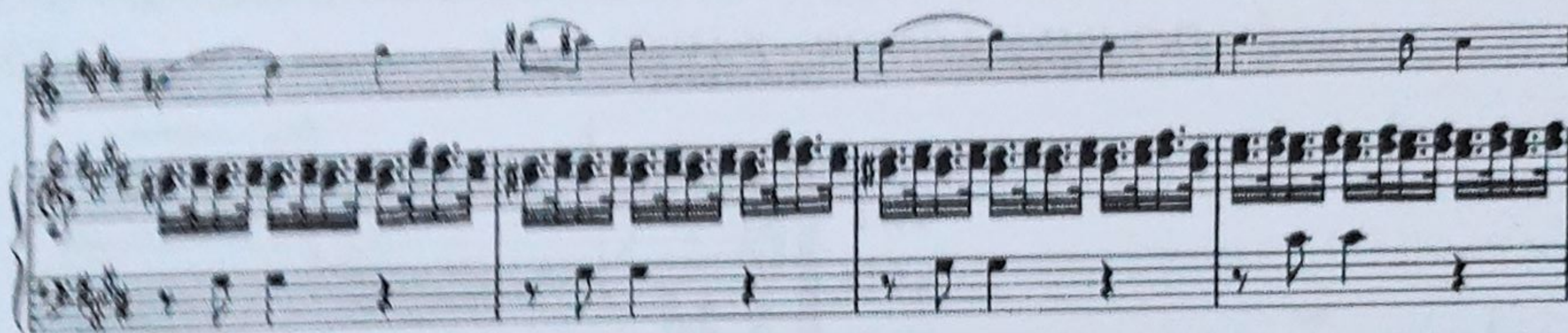
Ex. 44 J. HAYDN – *SONATA PENTRU PIAN (NR. 15), ÎN RE MAJOR, PARTEA I*



- un contrapunct corelativ-tematic, structurat pe reiterarea perpetuă a formulei punctate originare; iată cum una dintre cele mai expresive pagini vivaldiene prinde viață în virtutea a două densități ritmice:
 - un plan al rarefierii, încredințat instrumentului solist;
 - un plan al aglomerării – ostinato orizontal, monovalent – încredințat orchestrei de coarde:

Ex. 45 A. VIVALDI – *ANOTIMPURILE, OP. VIII, NR. 1-4, CONCERTO I, LA PRIMAVERA, PARTEA a II-a*

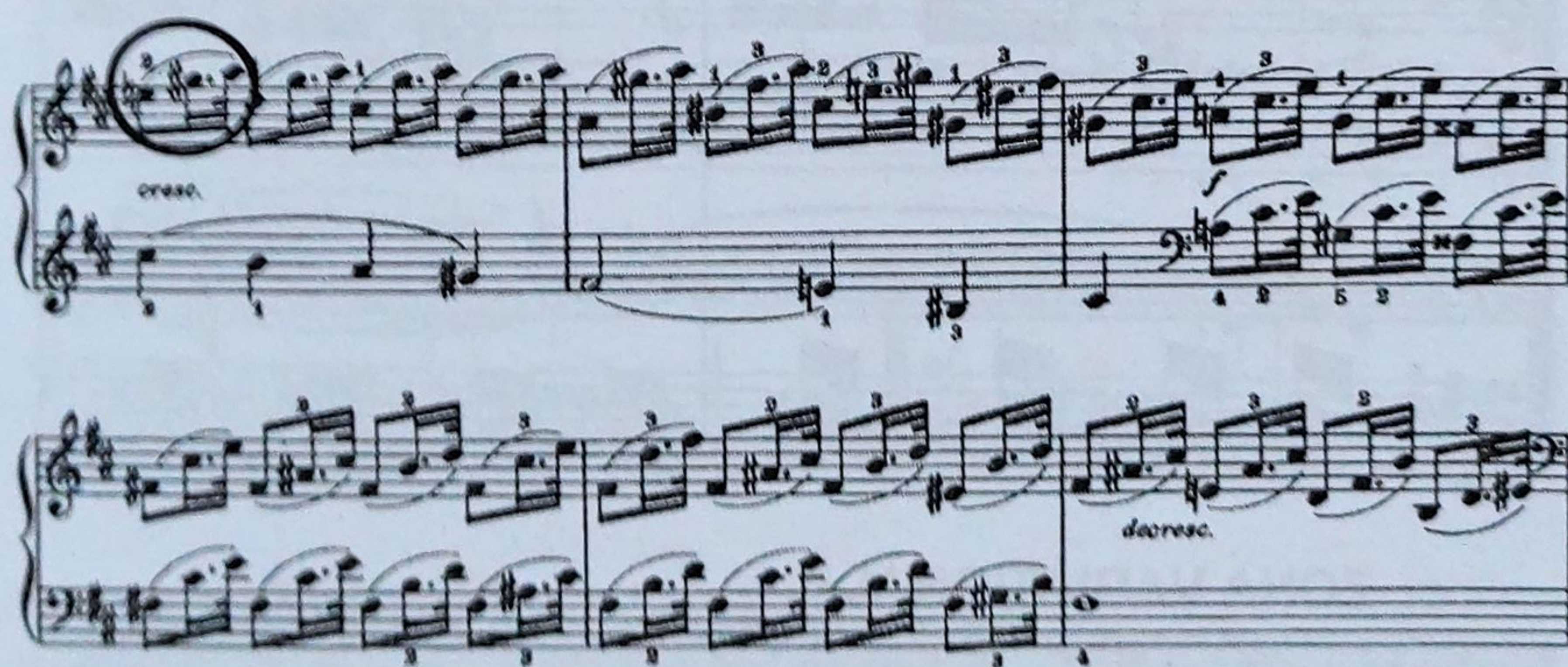




b. ZONA ELABORATIV-TRANZITIVĂ

Ritmul punctat își etalează valențele configurative mai ales în zonele elaborativ-tranzitive unde se constituie în alternativă variațională la datele genetice proprii structurilor expozitiv-tematice. Ca și în alte cazuri, asistăm la cuprinderea lui ca arhetip formativ, multiplicat reiterativ prin juxtapunere conjunctă. Așa se întâmplă cu această formulă de dactil concentrat și punctat care generează o amplă suprafață ostinată, cu o porțiune de izoritmie bivocală monovalentă caracteristică:

Ex. 46 J. HAYDN – *SONATA PENTRU PIAN (NR. 39),
ÎN SI MINOR, PARTEA I*



Procedeul se regăsește în cadrul unui ostinato ritmic polivalent, quadratratificat, într-o formulă reiterativă cu subdivizare:

Ex. 47 L. v. BEETHOVEN – CVARTET DE COARDE, OP. 131,
ÎN DO DIEZ MINOR, PARTEA a II-a

The musical score is for the second part of the first movement of Beethoven's String Quartet Op. 131 in D major. It consists of four staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The key signature is D major (two sharps). The time signature is 3/4. The first system shows the beginning of the section, with a trill in the Violin I part circled. The second and third systems continue the musical development, featuring complex rhythmic patterns and trills in the Violin I part.

c. ZONA VARIAȚIONALĂ

Funciar apartenent zonei variațională, ritmul punctat slujește diferențierea și alternativa, în cadrul cronologiei temporale a formelor axate cu predilecție pe tehnica transformațională. Nu vom invoca decât două exemple. Primul, în sintaxă polifonă, extras din *Arta fugii*, o derivație ritmică

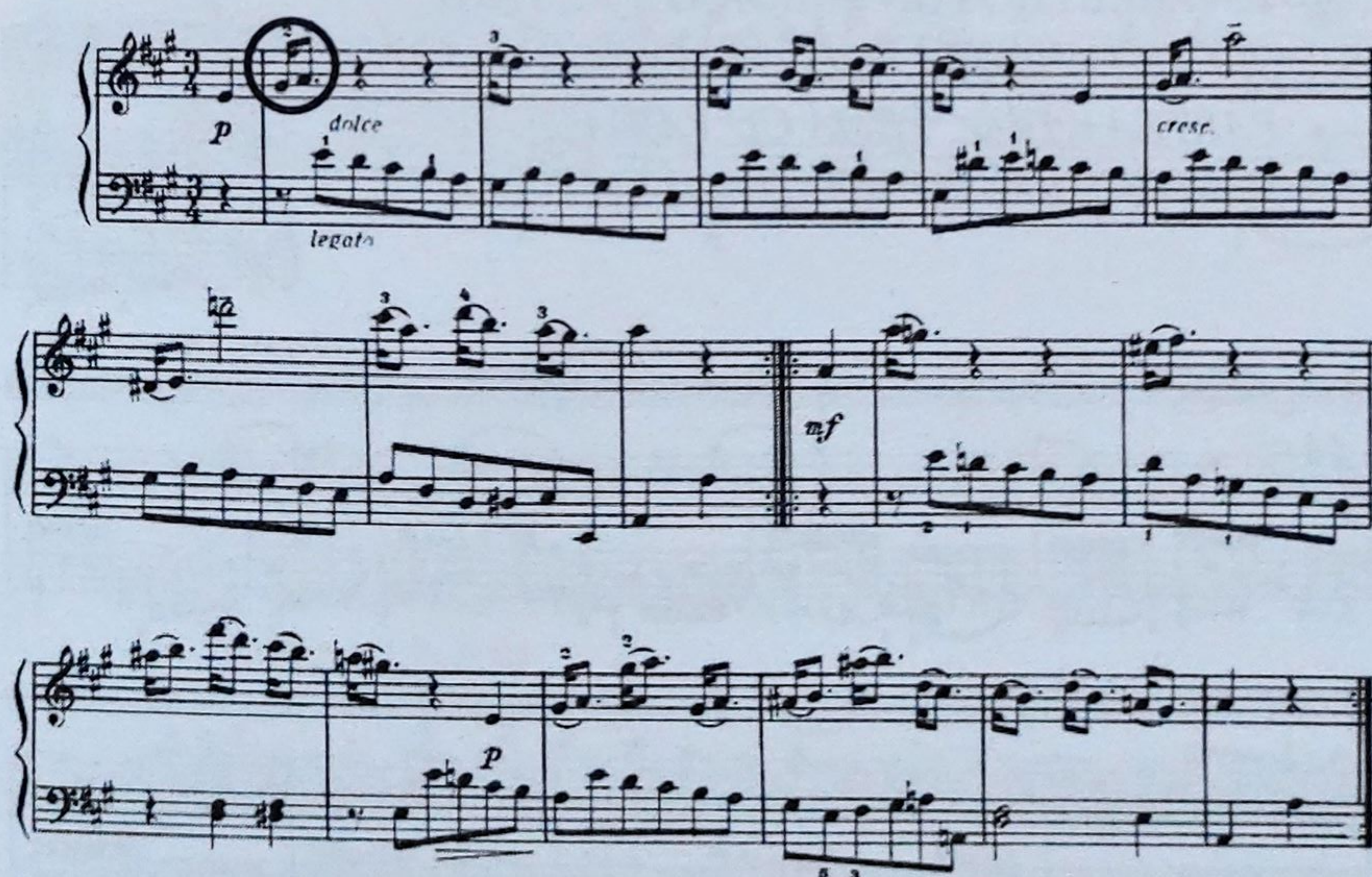
(troheu punctat), ca incipit generic pentru o secțiune a monumentalului edificiu:

Ex. 48 J. S. BACH – *ARTA FUGII, CONTRAPUNCTUS (5)*



Al doilea promovează în integralitatea unei variațiuni formula recurentă: șaisprezecime urmată de optime cu punct. În plus, tensiunea produsă de ritmul punctat este sporită prin pauze de suprimare – abreviere:

Ex. 49 J. HAYDN – *ARIETTA CU VARIAȚIUNI PENTRU PIAN, VARIAȚIUNEA XVII*



1.2.2. RITMUL SINCOPAT

Ca operație configurativă esențială, sincoparea se va regăsi pe tot parcursul abordărilor din prezenta lucrare. Totuși, din rațiuni pur metodologice, nu vom eluda aspectul tipologic al existenței fenomenului în cauză și vom oferi exemple concludente (evident, selective) pentru fiecare categorie în parte.

1.2.2.1. UNITĂȚI MORFOLOGICE

1.2.2.1.1. SINCOPE EGALE

a. ÎN RITMUL BINAR

- Catene sincopale pe optimi, măsura de 2/4, cu persistență extremă (31 măsuri, în original):

Ex. 50 L. v. BEETHOVEN – *SONATA PENTRU PIAN ȘI VIOARĂ, OP. 96, ÎN SOL MAJOR, PARTEA a IV-a, TEMĂ CU VARIAȚIUNI; VARIAȚIUNEA II*



- Catene sincopale pe șaisprezecimi, măsura de 2/4:

Ex. 51 J. HAYDN – *SONATA PENTRU PIAN* (NR. 15),
ÎN RE MAJOR, PARTEA I



- Catene sincopale pe șaisprezecimi, măsura de 3/4:

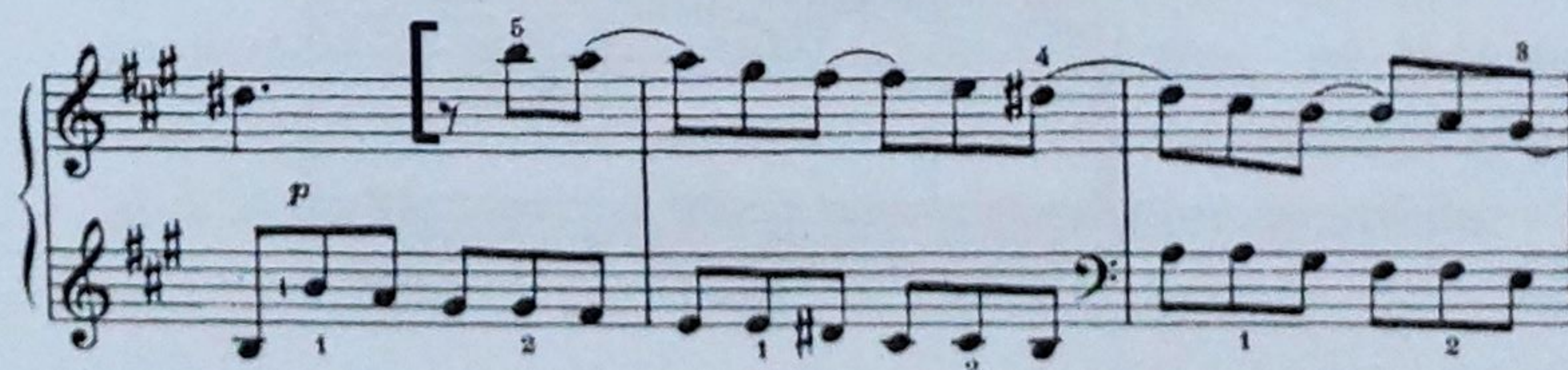
Ex. 52 J. HAYDN – *SONATA PENTRU PIAN* (NR. 25),
ÎN DO MINOR, PARTEA a II-a

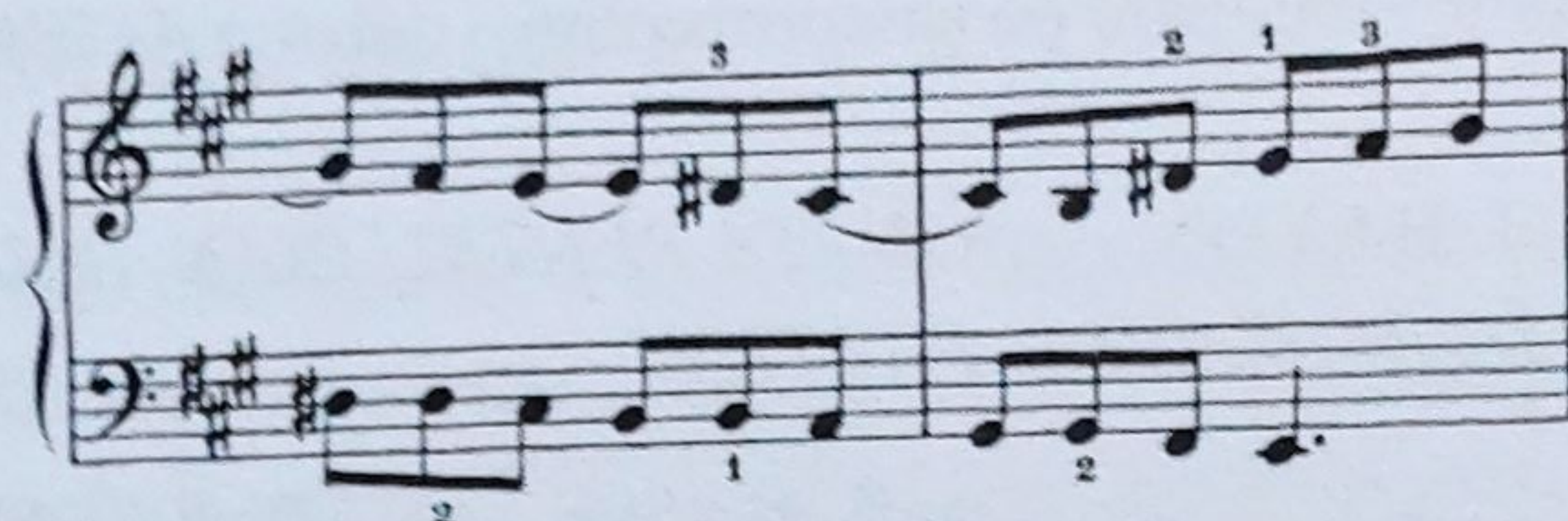


b. ÎN RITMUL TERNAR

- Catenă sincopală pe optimi, măsura de 6/8, pe fond izoritm:

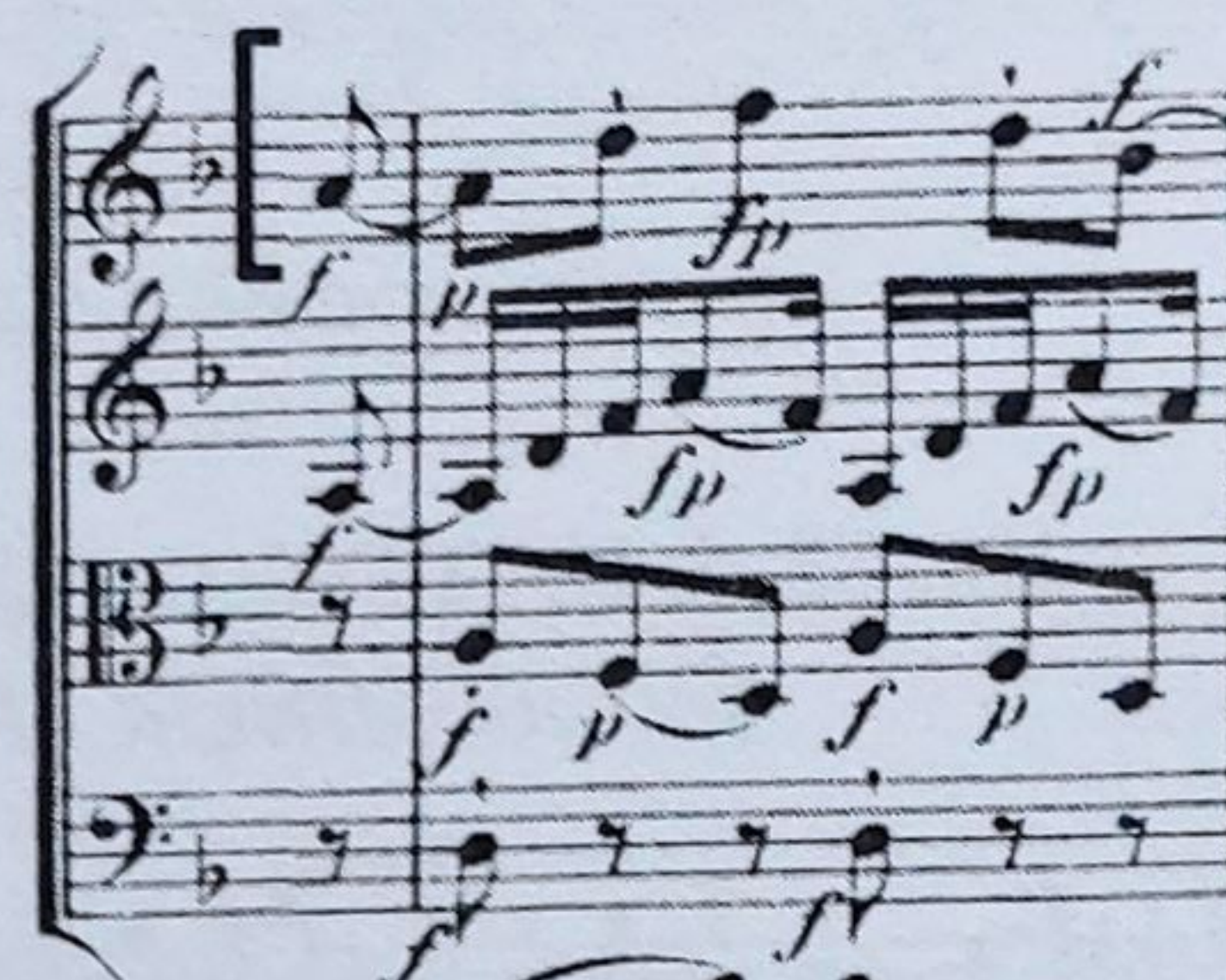
Ex. 53 D. SCARLATTI – *SONATA PENTRU PIAN* (NR. 44),
ÎN LA MAJOR





- Catenă sincopală bivalentă: pe optimi (vl. I) și pe șaispreze-cimi (vl. II), măsura de 6/8, în regim de complementaritate:

Ex. 54 W. A. MOZART – *CVARTET DE COARDE, KV 421, ÎN RE MINOR, PARTEA a IV-a, TEMĂ CU VARIAȚIUNI*



- Catenă sincopală pe optimi, măsura de 6/8, în regim de complemen-taritate ritmică prin mișcare alternativă de întregire (raport fix/mobil):

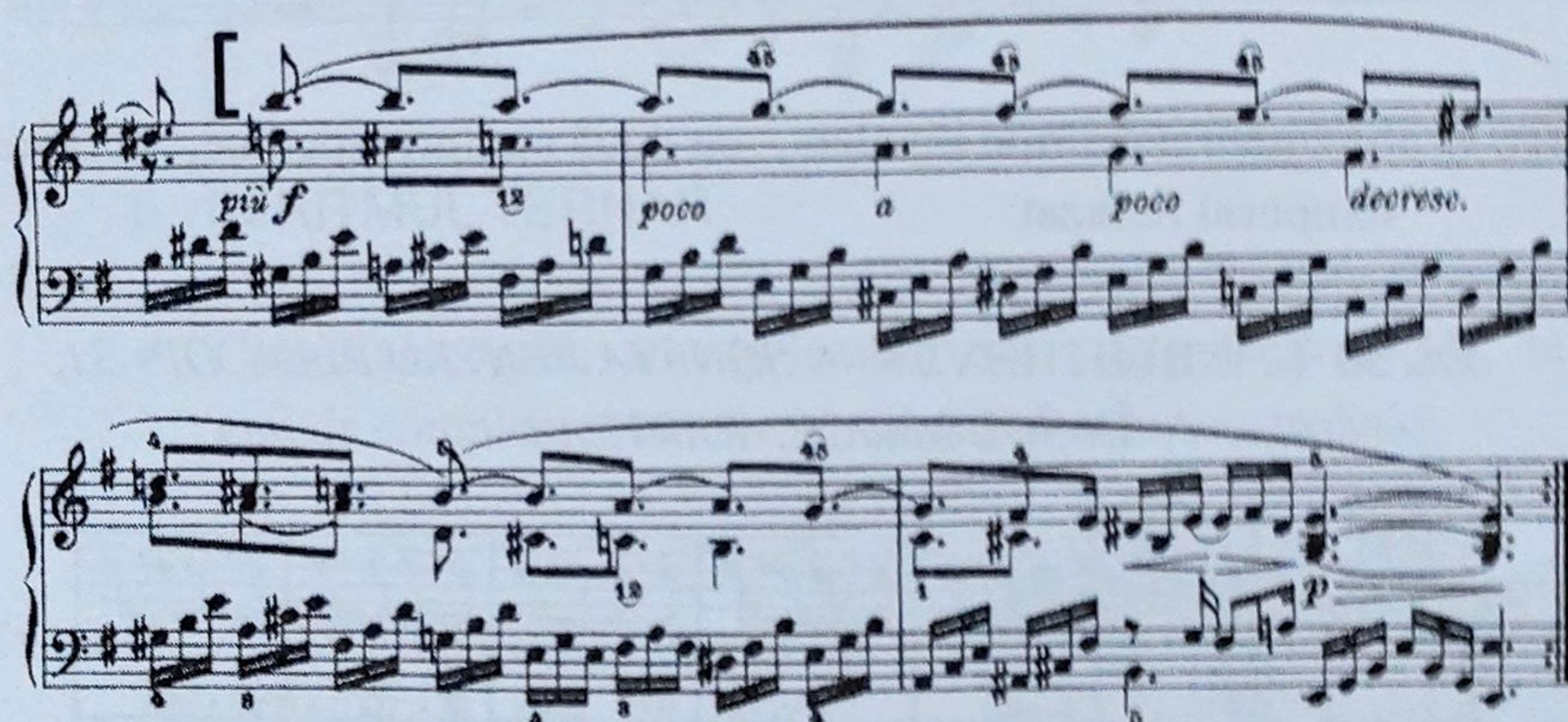
Ex. 55 L. v. BEETHOVEN – *SONATA PENTRU PIAN, OP. 53, ÎN DO MAJOR, PARTEA a II-a*






- Catenă sincopală pe optimi cu punct, în măsura de 24/16, pe fond izoritmnic (mâna stângă):

Ex. 56 G. FR. HÄNDEL – *SUITA a XII-a PENTRU PIAN, GIGĂ*

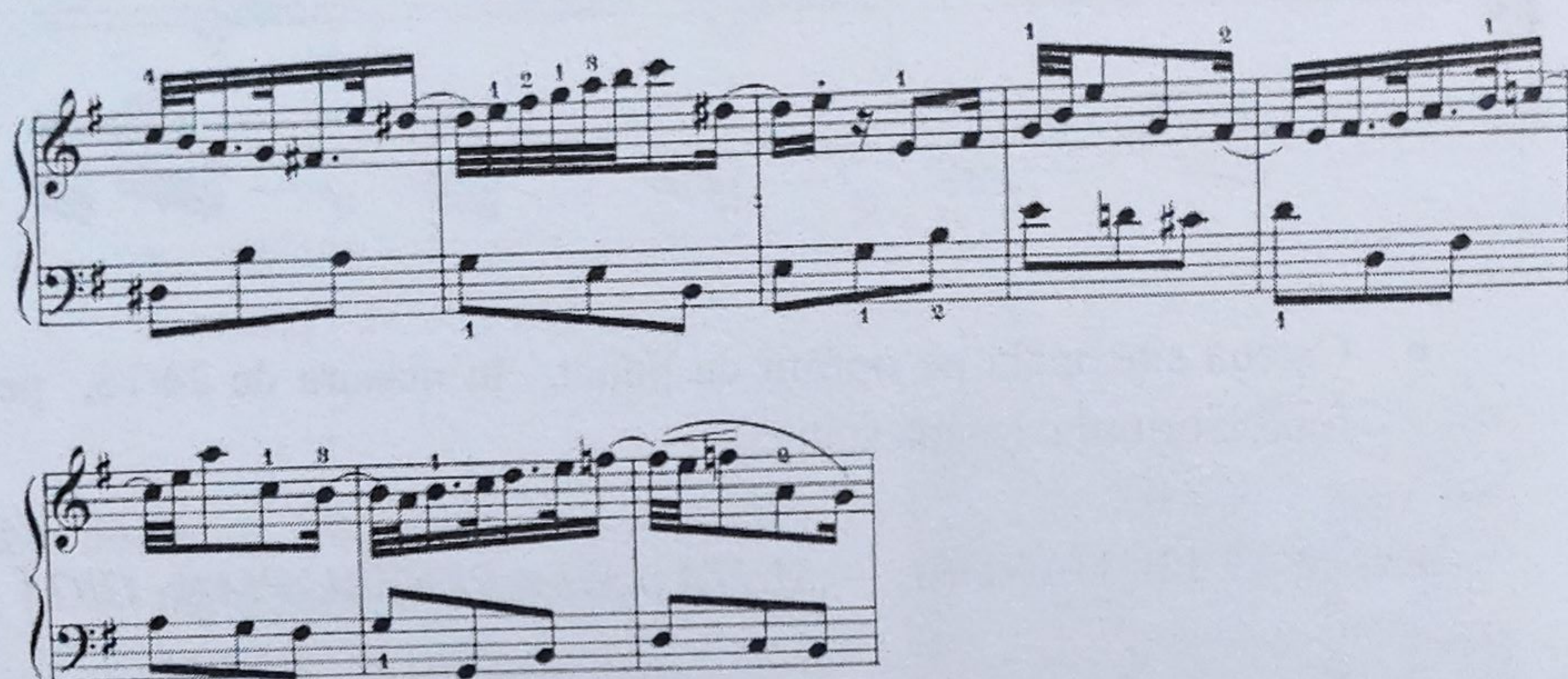


1.2.2.1.2. SINCOPE INEGALE

a. ÎN RITMUL BINAR

- Sincope inegale, , în măsura de 3/8, pe fond izocron de marcarea a unității etalon (optimea); recursul izoritmnic al basului facilitează etalarea arabescurilor melodice, pe linia funcționării unei legi a compensației, creatoare de echilibru și unitate între planurile configurate pe baza densităților opozabile:

Ex. 57 J. S. BACH – *PARTITA a VI-a PENTRU PIAN,*
COURANTE



- Segment izoritmnic bivalent, cu două straturi izocrone, în raport temporal defazat:

Ex. 58 L. v. BEETHOVEN – *SONATA PENTRU PIAN, OP. 31,*
NR. 1, ÎN SOL MAJOR, PARTEA I



- Sincopare bivalentă (egală și inegală), în măsura de 2/4, prin juxtapunerea formulelor de sincopă pe optimi cu cele combinate – optimi și șaisprezecimi:

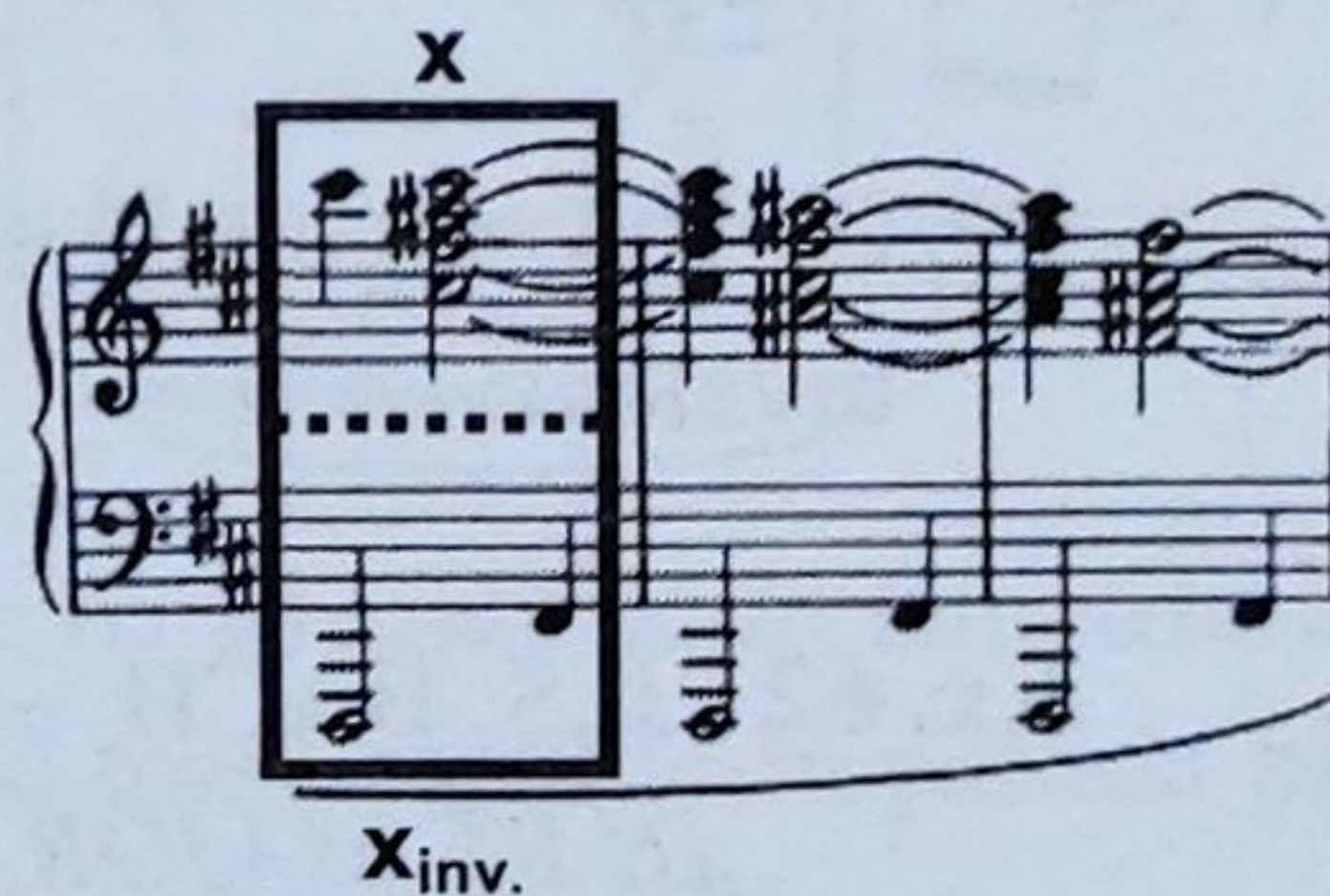
Ex. 59 L. v. BEETHOVEN – SONATA PENTRU PIAN, OP. 57,
ÎN FA MINOR, PARTEA I



b. ÎN RITMUL TERNAR

- Catenă sincopală, arhetip iambic, ♩ ♪, măsura de 3/4, în regim de complementaritate cu arhetipul recurent-trohaic:

Ex. 60 L. v. BEETHOVEN – SONATA PENTRU PIAN, OP. 28, ÎN RE MAJOR, PARTEA I



- Catene sincopale, măsura de 6/8, cu bistratificare izoritmă (vl.I + vl.II), pe fond pulsatoriu izocron (optimi, violoncel):

Ex. 61 W. A. MOZART – *CVARTET DE COARDE*, KV 428,
ÎN MI BEMOL MAJOR, PARTEA a II-a

The musical score for Ex. 61 is a string quartet by Wolfgang Amadeus Mozart, KV 428, in E-flat major. It is the second part of the piece. The score is written for four staves (two violins, two violas/viols, and two cellos/basses). The time signature is 6/16. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score is divided into two systems. The first system contains four measures, and the second system contains four measures. The dynamics range from piano (p) to forte (f), with crescendo (cresc.) markings. The phrasing is characterized by long, flowing lines and syncopated rhythms.

- Catenă sincopală extinsă , în măsura de 6/16, pe fond izoritmnic bivalent:

Ex. 62 J. S. BACH – *TOCCATA PENTU PIAN*, BWV 912,
ÎN RE MAJOR, FUGA

The musical score for Ex. 62 is a toccata for piano by Johann Sebastian Bach, BWV 912, in D major. It is the fugue section of the piece. The score is written for two staves (treble and bass). The time signature is 4/4. The key signature has two sharps (F# and C#). The score is divided into two systems. The first system contains four measures, and the second system contains four measures. The dynamics range from piano (p) to forte (f), with crescendo (cresc.) markings. The phrasing is characterized by long, flowing lines and syncopated rhythms.

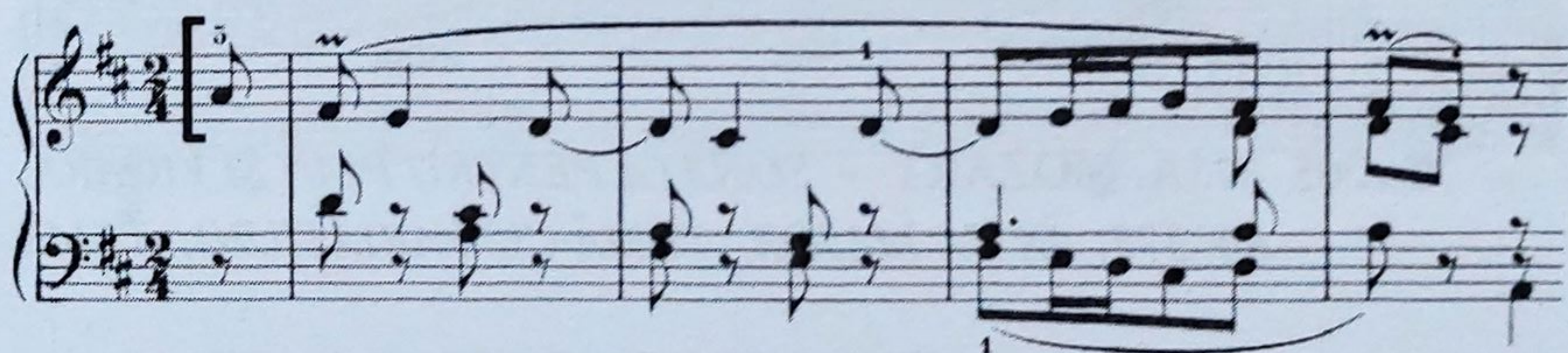
1.2.2.2. CONEXIUNI SINTACTICE

a. ZONA EXPOZITIV-TEMATICĂ

Sincoparea este una dintre operațiile configurative cele mai eficiente și expresive în sfera demersului transformațional. După cum vom constata, acest principiu activ al conflictului metro-ritmic are un impact puternic asupra conceptului variațional, glisând adesea din zona unei morfologii restrictive în zona sintacticului, valorizând, astfel, suprafețe extinse ale cronologiei opusului.

Într-un prim stadiu, sincoparea este consubstanțială structurării tematice. Iată o temă concisă, bazată pe o catenă sincopală monovalentă, în măsura de 2/4:

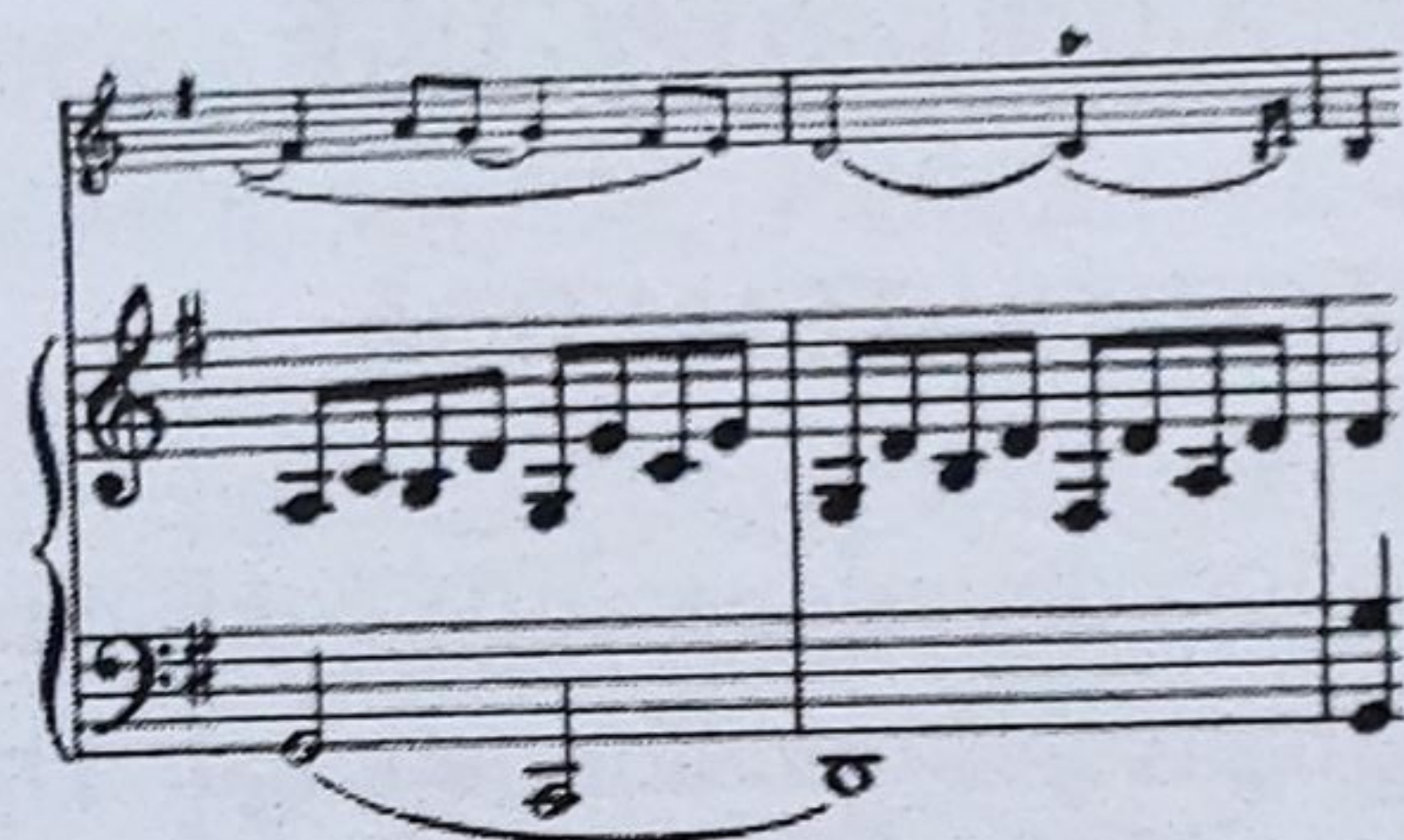
Ex. 63 J. S. BACH – *PARTITE PENTRU PIAN SOLO*,
PARTITA a IV-a, ARIA



O construcție similară întâlnim la W. A. Mozart unde simetria organică a quadraturii tematice – marcată, după toate regulile în partida pianului – este „contrazisă” de catene sincopale în măsura de 4/4:

Ex. 64 W. A. MOZART – *SONATA PENTRU PIAN ȘI VIOARĂ*,
KV 301, ÎN SOL MAJOR, PARTEA I





Cu excepția cazurilor în care este angrenat în edificarea unor structuri izoritmice monovalente (bi- sau polistratificate), fenomenul sincopării beneficiază de un context temporal compensatoriu. De obicei, „conflictul” metro-ritmic generat de sincopare este contracara de planuri izocrone, cu funcția de a conserva simetria și regularitatea discursului clasic.

Următorul exemplu face dovada exclusivității și persistenței fenomenului de sincopare în planul configurării tematice. De altfel, apelându-se la perpetuarea quasi-repetitivă a tribrahului $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$, este vizată pregnanța ritmică a unei teme care va constitui cadrul de referință pentru ciclul variațional următor:

Ex. 65 W. A. MOZART – *SONATA PENTRU PIAN ȘI VIOARĂ, KV 377, ÎN FA MAJOR, TEMĂ CU VARIAȚIUNI; TEMA*



De observat și „rezistența” respectivei construcții ritmice în tempo-uri extreme, conservarea datelor originare (printr-o inevitabilă operație de eliminare a ornamentelor) în cea de a III-a Variațiune a ópusului menționat ($\text{♩} = 104$) fiind evidentă:

Ex. 66 W. A. MOZART – *SONATA PENTRU PIAN ȘI VIOARĂ, KV 377, ÎN FA MAJOR, PARTEA a II-a, TEMĂ CU VARIAȚIUNI; VARIAȚIUNEA III*

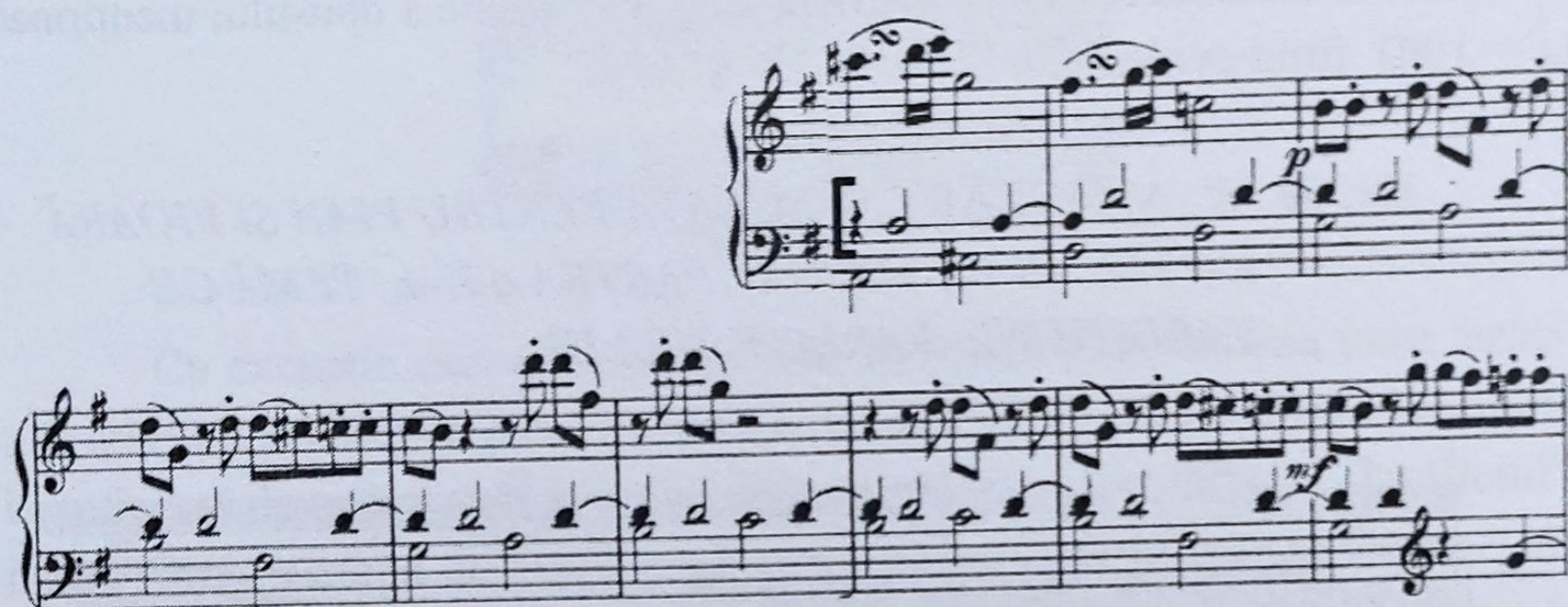


a. ZONA ELABORATIV-TRANZITIVĂ

Premisele cronologiei de tip clasic, invocând proporția și echilibrul în relația interactivă dintre diferitele componente ale limbajului, promovează legea organică a contrastului și în domeniul configurației ritmice. Rațiuni de obținere a conflictului metro-ritmic în zone elaborativ-transformaționale angrenează fenomenul sincopării sub forma unor pedale interioare.

Un prim exemplu, contrapune o catenă sincopală de pătrimi mersului izocron, prezent în partida pianului (vocea basului, doimi):

Ex. 67 J. HAYDN – *TRIO PENTRU PIAN, VIOARĂ ȘI VIOLONCEL, ÎN MI MINOR, PARTEA I*



În mod similar, la o altă scară a valorilor temporale însă, o catenă sincopală interioară favorizează structurarea unui ritm complementar, în configurația bivalentă a mișcării de întregire dată de suprapunerea formulor de troheu și iamb:

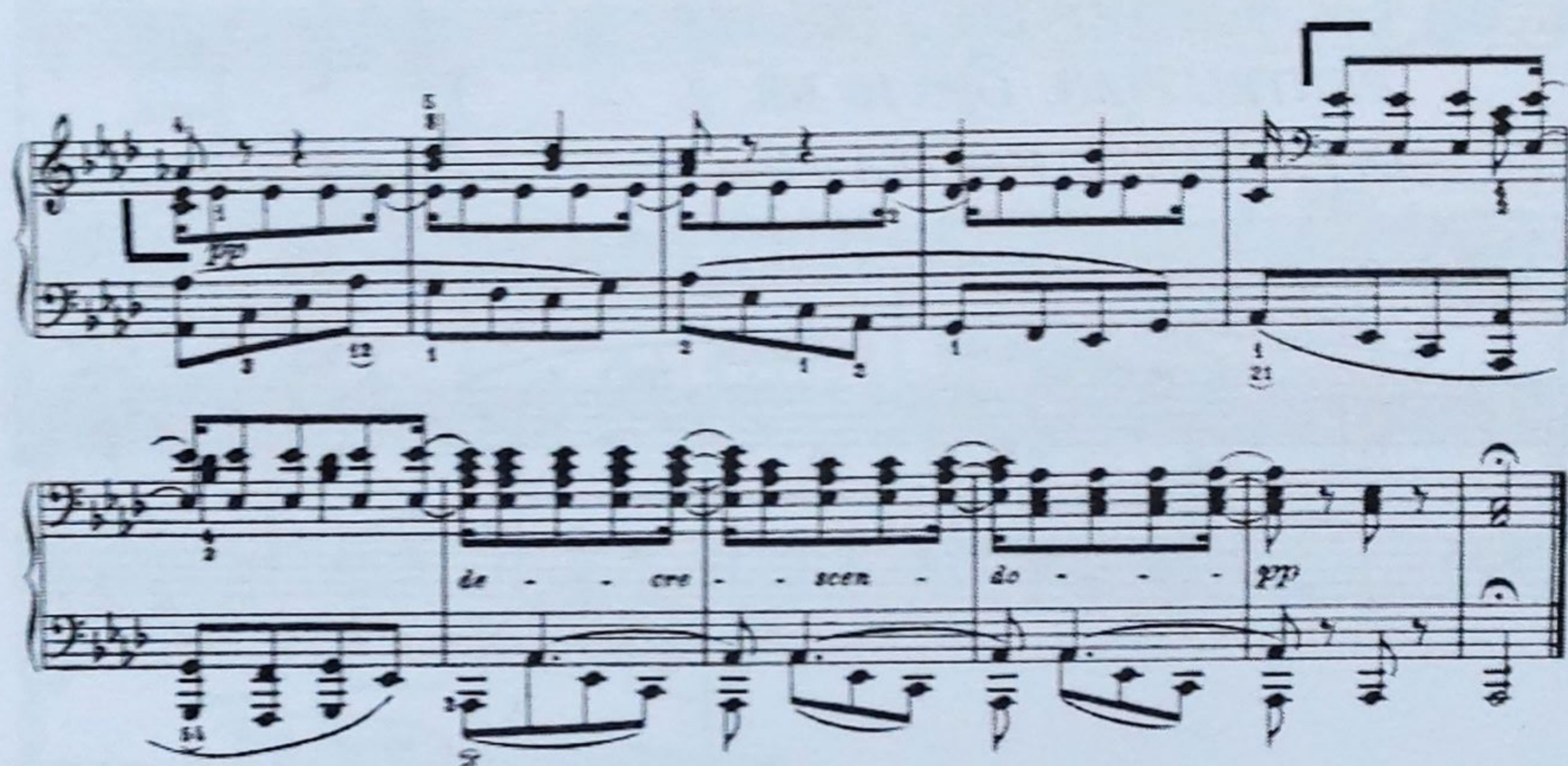
Ex. 68 FR. COUPERIN – *PIÈCES DE CLAVECIN, SECOND ORDRE, LA VOLUPTUEUSE*



În baza aceluiași procedeu, exemplul următor se edifică prin extensia unei catene sincopale de șaisprezecimi (20 de măsuri, în original), care

sustine cu ostinație dominantă (mi bemol) tonalității fixate prin cadența finală (la bemol major), din care vom reda un scurt fragment:

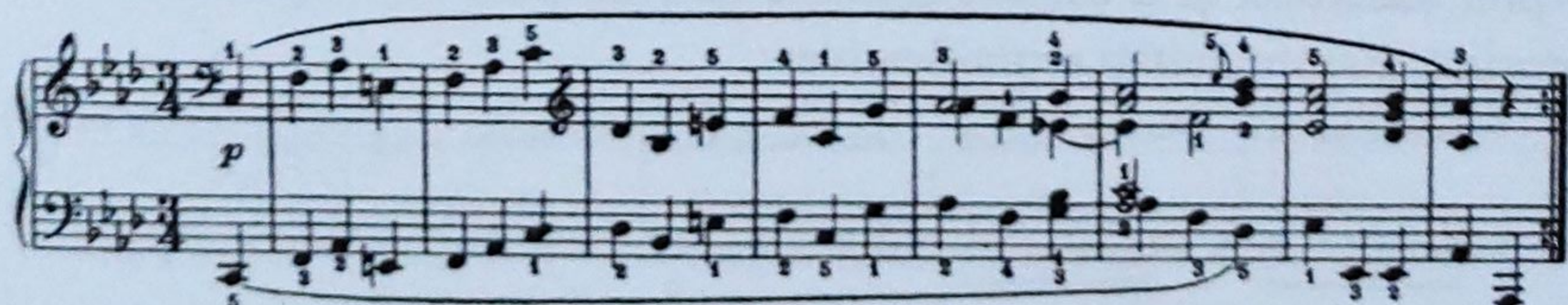
Ex. 69 L. v. BEETHOVEN – *SONATA PENTRU PIAN, OP. 10 NR. 1, ÎN DO MINOR, PARTEA a II-a*



Fenomenul sincopării își etalează plener valențele configurative în zona elaborativ-tranzitivă a dezvoltării din cadrul formei de sonată, dar nu numai. În general, metamorfoza tematică se sprijină masiv pe operația configurativă a sincopării.

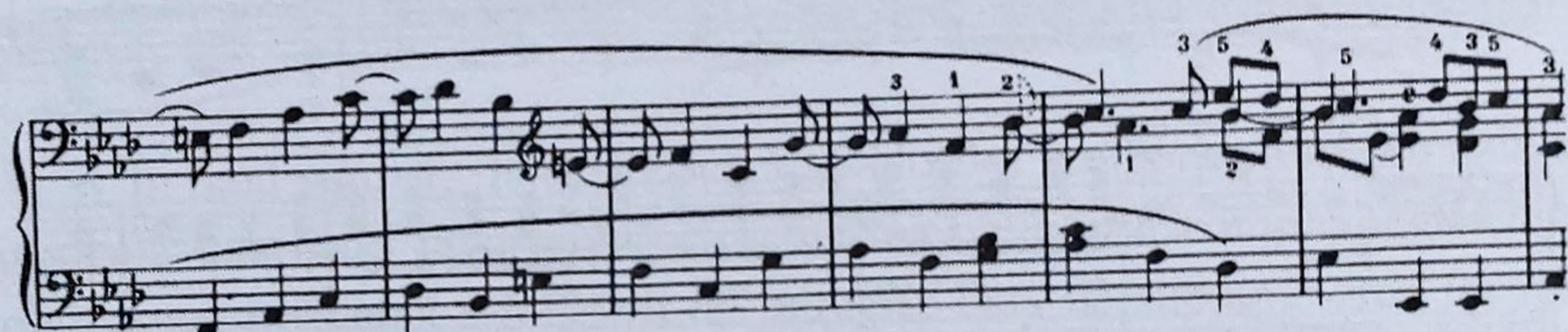
Să prezentăm o temă în stadiul expositiv, de model; structura ritmică egală, simetrică, quasi-izocronă (ponderea pătrimilor) se impune cu evidență:

Ex. 70a L. v. BEETHOVEN – *SONATA PENTRU PIAN, OP. 10 NR. 2, ÎN FA MAJOR, PARTEA a II-a*



Iată, însă, varianta transformată prin aportul sincopării într-o înedită postură de simultaneitate: model/variantă. Evident, efectul scontat ține de jocul alternativ al octavelor. În esență, nu este vorba doar de un simplu artificiu pianistic, incidențele simultane generate prin defazare/sincopare creînd raporturi intervalice/armonice deosebit de expresive:

Ex. 70b L. v. BEETHOVEN – *SONATA PENTRU PIAN, OP. 10 NR. 2, ÎN FA MAJOR, PARTEA a II-a*



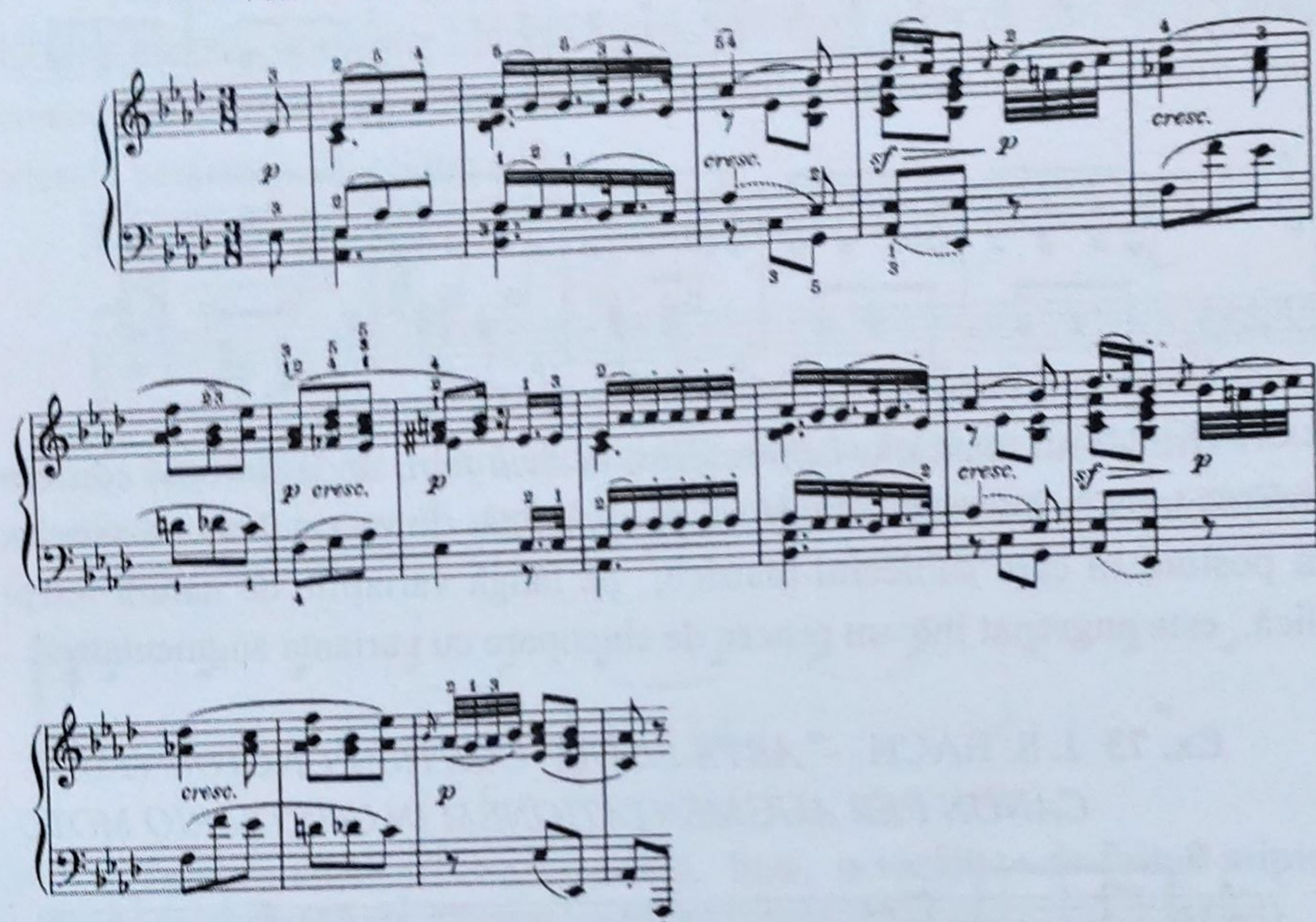
b. ZONA VARIAȚIONALĂ

În fine, în domeniul structurilor arhitectonice bazate pe principiul variațional (variațiuni polifonice, temă cu variațiuni), sincoparea devine fenomen constitutiv, tehnică obligatorie a ipostazierii diferențiate, vizată organic de raportul model-variante. Asupra acestui aspect vom reveni pe larg în cadrul analizelor integrale prezentate în capitolul final.

Pentru moment, să apelăm doar la două exemple, edificatoare însă pentru demonstrația noastră.

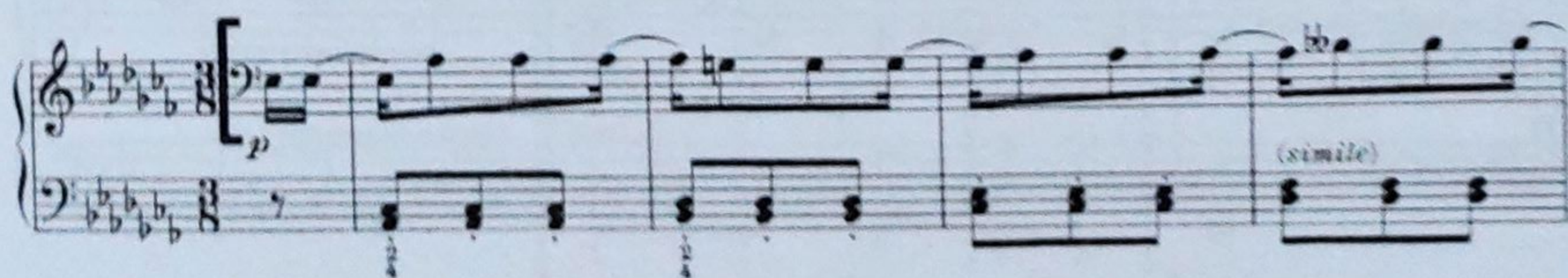
Structura expozitivă a temei din *Andante con variazioni* de L. v. Beethoven nu conține nici un element al conflictului metro-ritmic. Cu excepția anacruzei și a câtorva formule de ritm punctat, organizarea ei nu prezintă discontinuități semnificative:

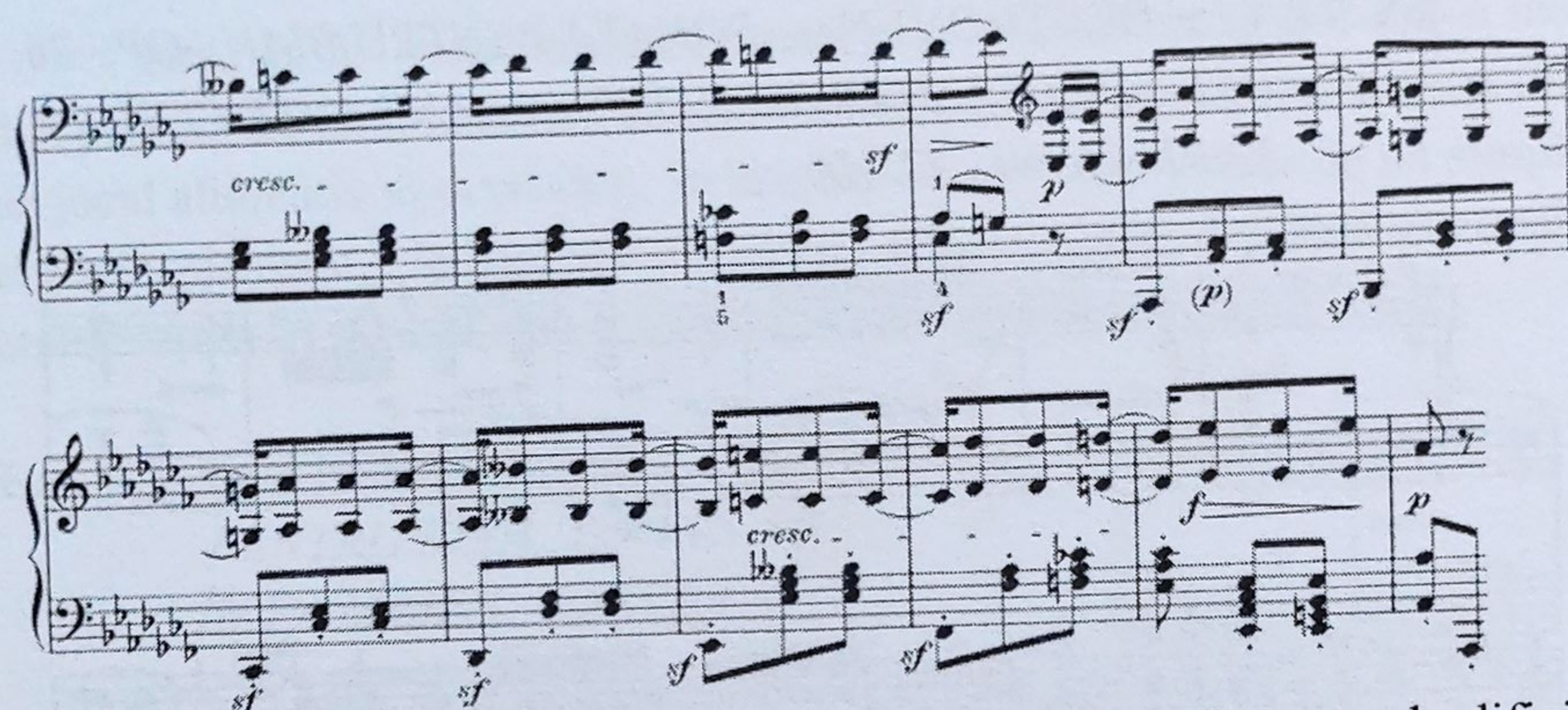
Ex. 71 L. v. BEETHOVEN – *SONATA PENTRU PIAN, OP. 26, ÎN LA BEMOL MAJOR, PARTEA I, ANDANTE CON VARIAZIONI; TEMA*



În Variațiunea a III-a însă, paralel cu tonalitatea omonimei (la bemol minor) se recurge la operația configurativă de sincopare, perioada corespunzătoare expunerii tematice fiind integral supusă acestei proceduri. Reiterarea în lanț a unității morfologice constituită pe sincopa egală de șaisprezecimi generează, practic, un moment de ostinație bivalentă complementară:

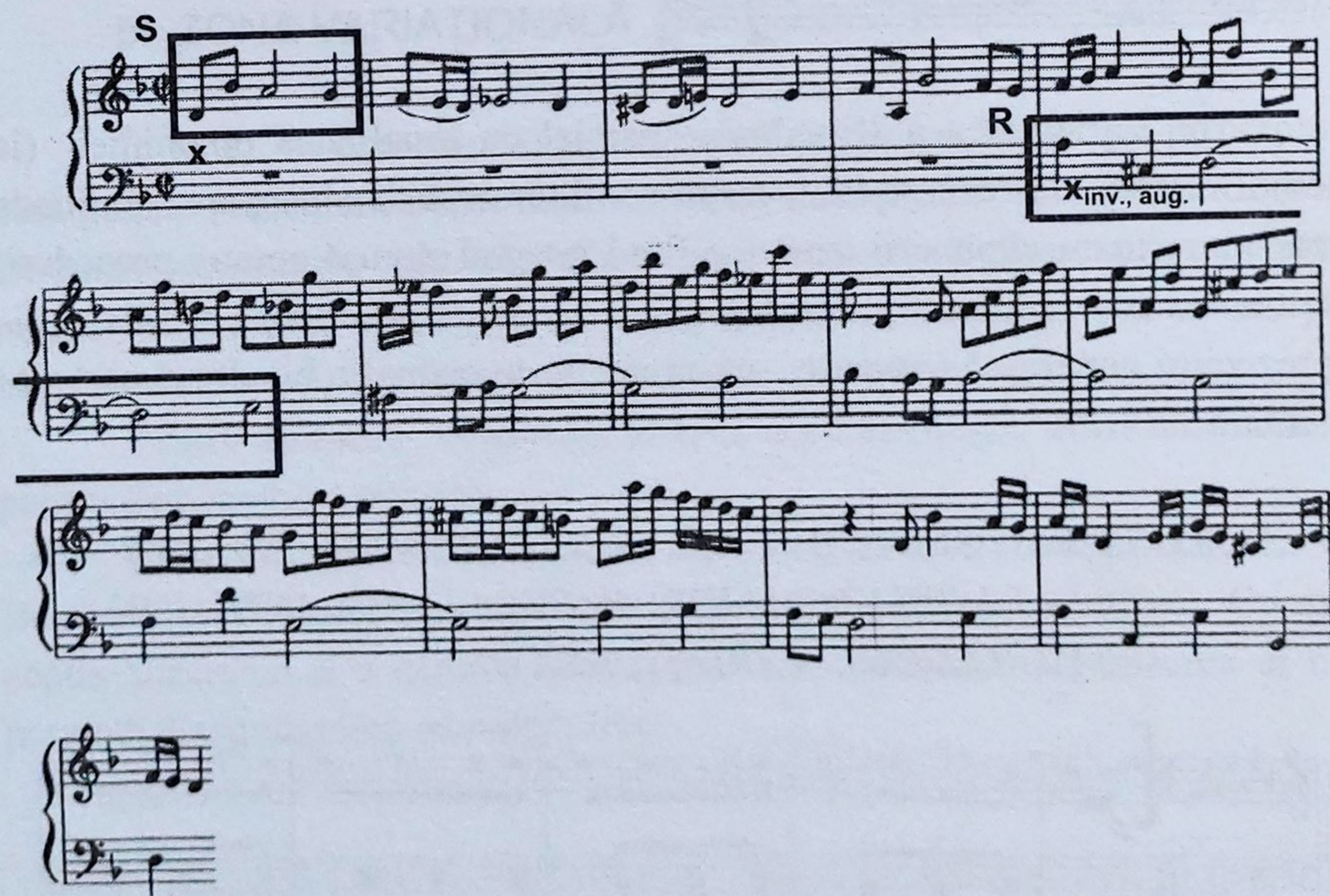
Ex. 72 L. v. BEETHOVEN – *SONATA PENTRU PIAN, OP. 26, ÎN LA BEMOL MAJOR, PARTEA I, ANDANTE CON VARIAZIONI; VARIAȚIUNEA III*





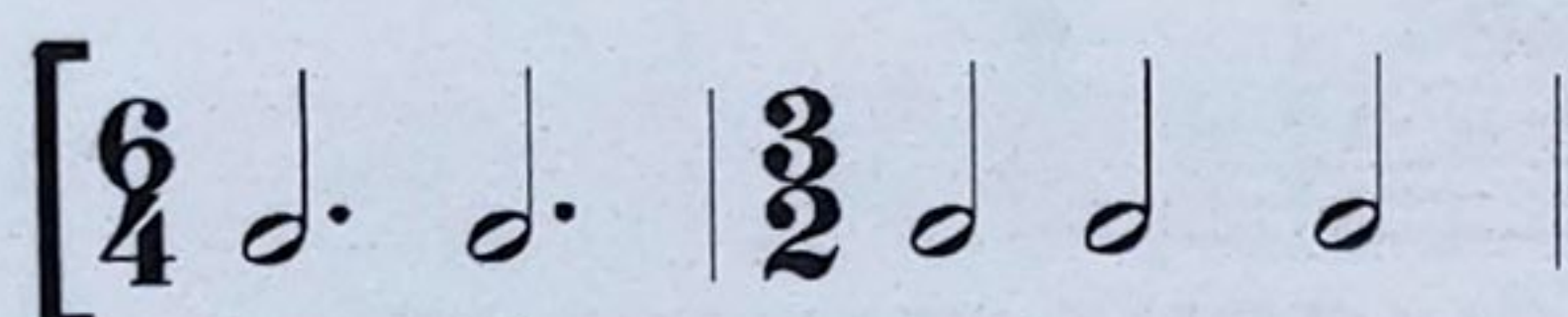
Următorul exemplu face referire la *Arta fugii* unde întregul edificiu polifonic trece printr-o metamorfoză plurivalentă. În extrasul nostru semnalăm postura în care subiectul-matrice, pe lângă variațiile de natură intervalică, este angrenat într-un proces de sincopare cu varianta augmentativă:

EX. 73 J. S. BACH – *ARTA FUGII, CONTRAPUNCTUS* (15),
CANON PER AUGMENTATIONEM IN CONTRARIO MOTU



1.2.2.3. HEMIOLA

Notăția mensurală a Evului Mediu (așa-numitele moduri ritmice) stabilea pentru *proportia hemiolia* structura unui grup de trei valori binare (considerate, pe atunci, imperfecte), precedat de două valori ternare (considerate perfecte), în relație 3/2:



Creația Barocului va promova formula ca **sincopă hemiolică** și o va utiliza, în special, pe filieră cadențială, deci la final de frază. Distribuția celor trei valori binare în cadrul a două măsuri ternare ar avea următorul tipar:



Practica muzicală consemnează, însă, o varietate de forme **atipice**: cu subdivizări, formule variate, anacruze etc.

Efectul excepțional produs de sincopa hemiolică rezidă în crearea unei opoziții conflictuale, datorată evoluției simultane a binarului cu ternarul (polimetrie latentă).

În muzica barocă, dominată de viziunea fluidității simetrice și regulate, impactul cadențelor bazate pe sincopa hemiolică este foarte puternic:

Ex. 74 J. S. BACH – *SUITA ENGLEZĂ PENTRU PIAN, NR. 3, ÎN SOL MINOR, PARTEA I*



După o evoluție constantă în măsura de 3/8, cadența la tonalitatea dominantei (re: I – VII – I - II 6/5 - V - I) este supusă defazării, distribuția întregului complex (melodico-) armonic pe structura ritmului binar creând premisele discontinuității prin polimetrie latentă (3/8 – 2/8).

Uneori, efectul suspensiv-armonic al întârzierii (re – do diez) poate genera o evoluție lineară contrastantă, prin opoziția binară a conductului melodic față de cadrul ternar constituit:

Ex. 75 G. FR. HÄNDEL – *CIACONA CU VARIAȚIUNI PENTRU PIAN, VARIAȚIUNEA V*



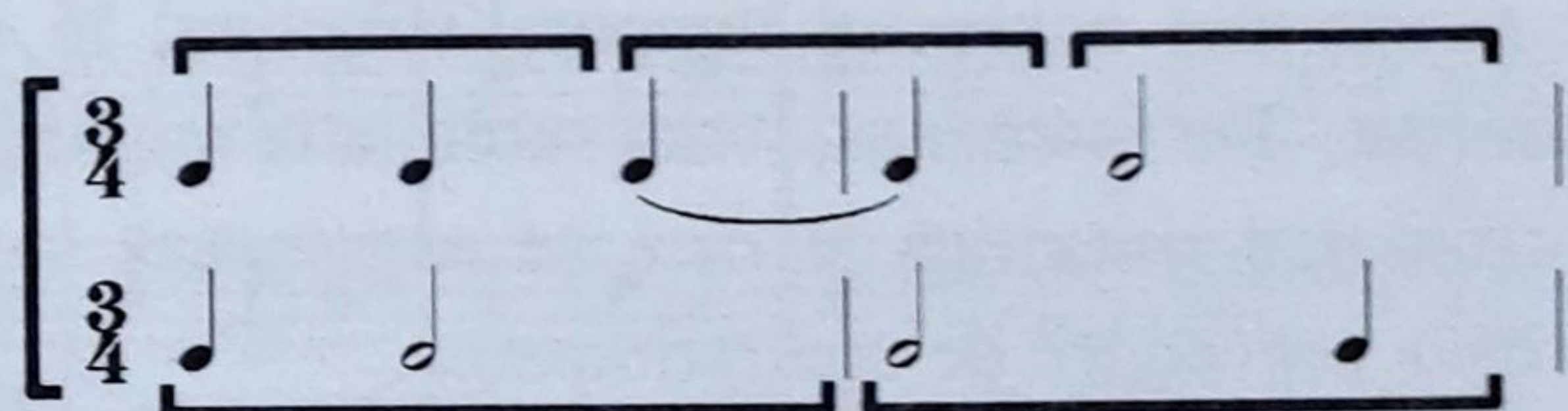
Sincoparea hemiolică va rămâne și în atenția compozitorilor clasici, menuetul, de exemplu, fiind favorabil cumulărilor binare pe cadru original ternar:

Ex. 76 J. HAYDN – *CVARTET DE COARDE, NR. 4, OP. 20, ÎN RE MAJOR, MENUETTO*

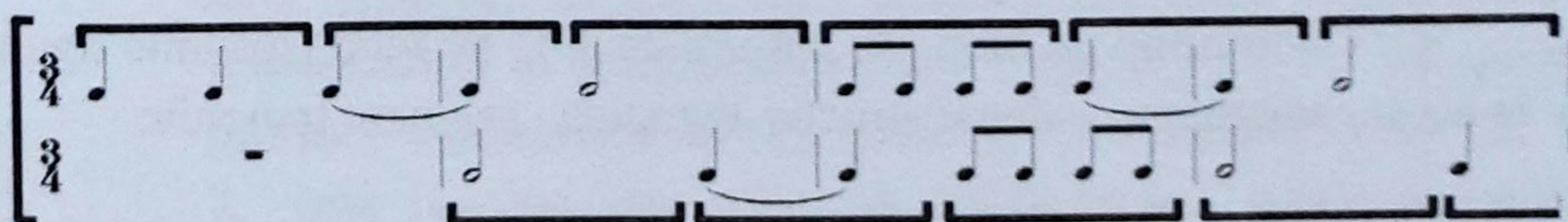




Într-o complementaritate edificată prin întregirea iambului cu troheul, sincoparea hemiolică regularizează fluxul ritmic individual prin juxtapunerea cuplurilor binare:



Mozaicul accentelor generează o ritmică de ansamblu, supusă conflictului polimetric binar/ternar. Mai mult, inițierea unui *stretto* cu defazare de un timp amplifică efectul contrastant, potențând jocul dintre simetria și asimetria ritmică.



1.3. SUPRIMAREA

1.3.1. CONTRATIMPAREA

1.3.1.1. UNITĂȚI MORFOLOGICE

Principiu activ al conflictului metro-ritmic și fenomen formativ la diferitele nivele de structurare temporală, **contratimparea**, ca și sincoparea de altfel, deține resurse generative remarcabile. Operația configurativă prin care se obține, pe porțiuni variabile ca extensie temporală, **suprimarea** sunetului pe timpi sau pe diviziuni de timpi se dovedește a fi una dintre cele mai importante în panopia tehnicilor transformaționale.

Suspendarea sonorității în favoarea pauzei, ca acțiune periodică determinată și controlată riguros, nu poate duce decât la opoziții și contraste dintre cele mai expresive în aria procesuală a devenirii opusului muzical.

Din aceleași considerente metodologice enunțate la capitolul **SIN-COPARE**, vom expune o succintă tipologie a structurilor contratimpale, însoțind etapele acestui demers de scurte comentarii menite să definească operativ și substanțial contextul temporal-structural în care se manifestă fenomenul abordat. De asemenea, vom sublinia la momentul oportun ambivalența morfologico-sintactică în care se angrenează structurile muzicale generate în baza procedurii de contratimpare.

1.3.1.1.1. CONTRATIMPI PE TIMP

a. ÎN RITMUL BINAR

- Contratimp pe timp, în măsura de 3/4, pe fond izoritmnic figurativ în acompaniament, valoare structiv-tematică, segment tranzitiv:

Ex. 77 W. A. MOZART – SONATA PENTRU PIAN, KV 283,
ÎN SOL MAJOR, PARTEA I



- Contratimp pe timp, în măsura de 3/4, prins în triplă stratificare monovalentă cu strat intermediar complementar (viola), într-o zonă elaborativ-variațională:

Ex. 78 J. HAYDN – CVARTET DE COARDE, OP. 64,
ÎN RE MAJOR, PARTEA a III-a



b. ÎN RITMUL TERNAR

- Contratimp pe timp, în măsura de 6/8, rol structiv în configurația tematică; de remarcat maniera diferențiată de implicare a fenomenului: în complementaritate – ms. 1, 3, 5, cu aportul formulei concentrate de ritm punctat; în izoritmie – ms. 2, 4, 7, prin regularizarea formulei antecedente, grație eliminării subdivizării și punctului augmentativ:

Ex. 79 L. v. BEETHOVEN – SONATA PENTRU PIAN, OP. 53,
ÎN DO MAJOR, PARTEA a II-a



Conturând o zonă de rarefiere a sonorității, acțiunea ostinată a contratimpului pe timp, în măsura de 12/16, edifică un segment izoritmnic monovalent, de maxim efect contrastant în planul cronologiei generale a fugii:

Ex. 80 L. v. BEETHOVEN – SONATA PENTRU PIAN, OP. 110,
ÎN LA BEMOL MAJOR, PARTEA a IV-a, FUGA

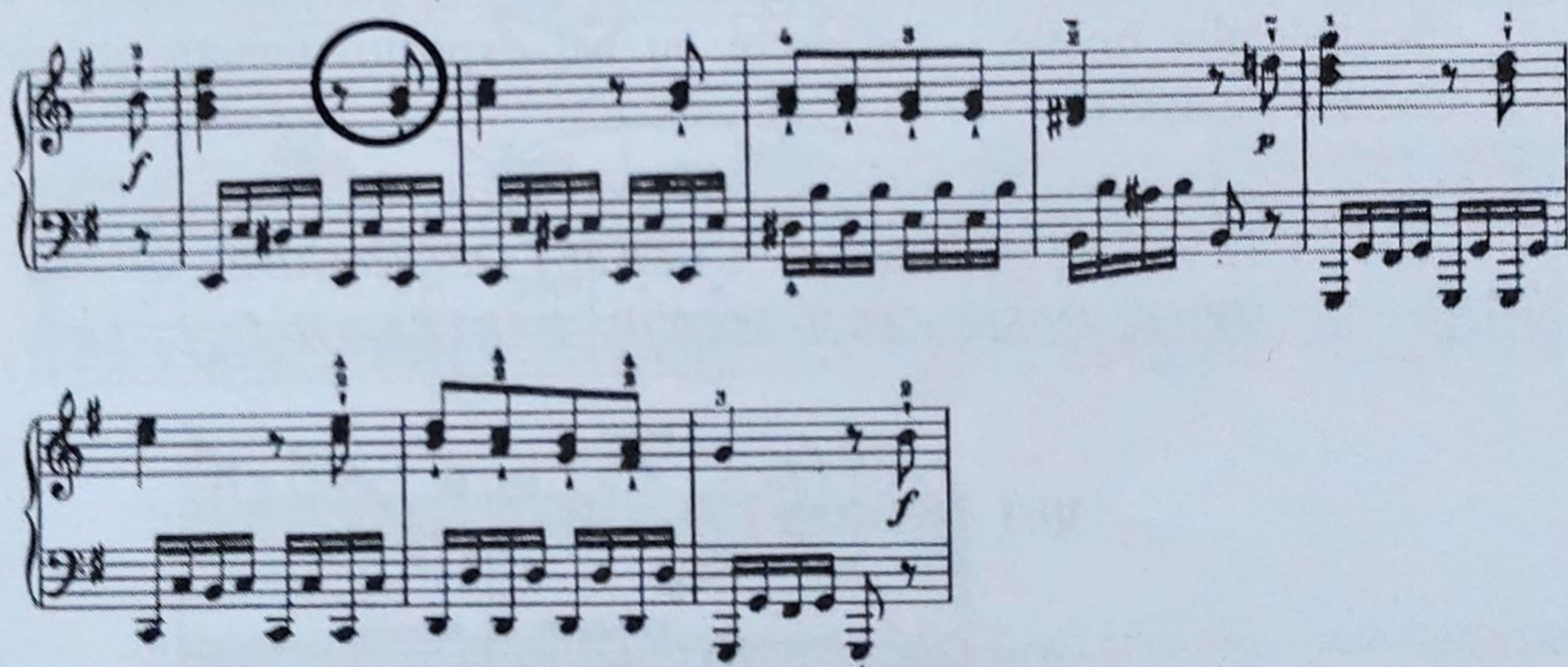


1.3.1.1.2. CONTRATIMPI PE DIVIZIUNI DE TIMP

a. ÎN RITMUL BINAR

- Variantă a temei prezentată în contratimp pe optimi ($1/2$ timp), măsura de $2/4$, pe fond izoritm figurativ (acompaniament); ciclu secvențial în două etape ($4 + 4$ măsuri), incipit anacruhic:

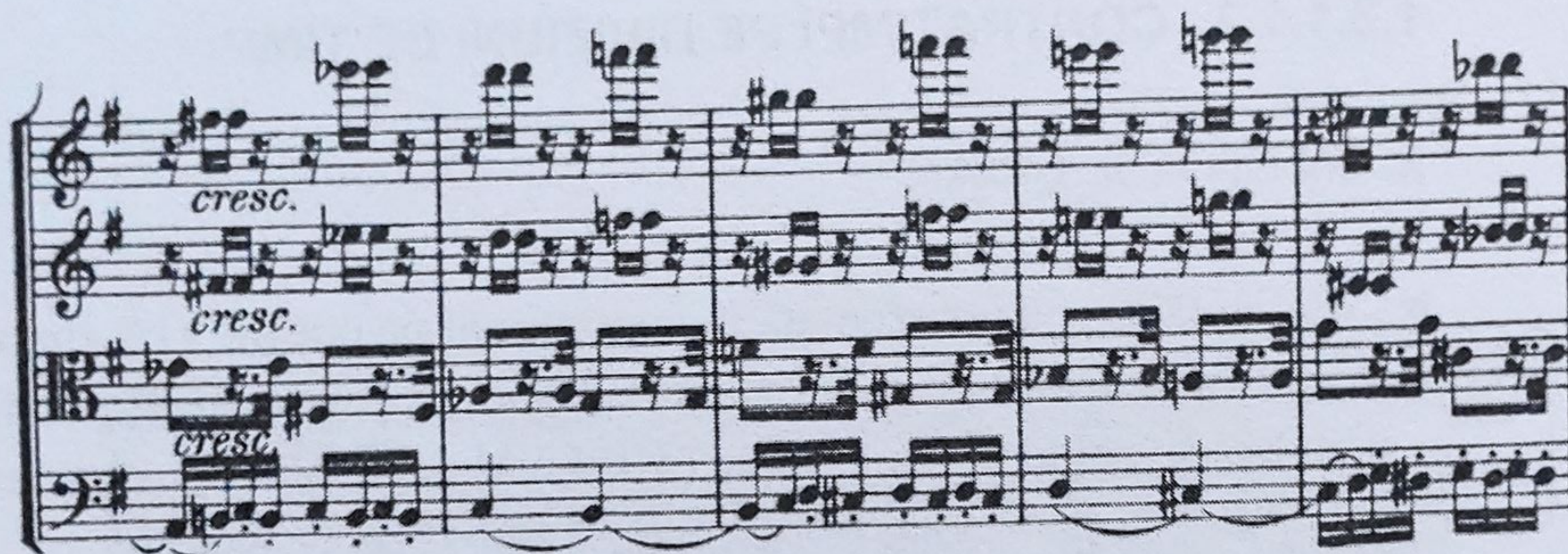
Ex. 81 J. HAYDN – *SONATA PENTRU PIAN* (NR. 30),
ÎN MI MAJOR, PARTEA a III-a, TEMĂ CU VARIAȚIUNI;
VARIAȚIUNEA III



- Contratimp pe șaisprezecimi ($1/4$ timp), măsura de $2/4$, în raport de complementaritate, pe fond repetitiv-ritmic triplu stratificat (vl. I + vl. II + vla.):

Ex. 82 L. v. BEETHOVEN – *CVARTET DE COARDE, OP. 18 NR. 2*,
ÎN SOL MAJOR, PARTEA I





- Strat contrapunctic rarefiat prin contratimpire pe diviziuni de timp (1/8), măsura de 2/4, în evident contrast temporal cu celelalte nivele, îndeosebi cu cel expozitiv-tematic interior (vl. II + vla.):

Ex. 83 L. v. BEETHOVEN – CVARTET DE COARDE, OP. 18 NR. 6, ÎN SI BEMOL MAJOR, PARTEA a II-a



- Formulă de acompaniament complementar prin contratimpare pe diviziuni de timp (1/8), măsura ♩ , mișcare alternativă de întregire a suprafeței izoritmice ale cărei valori însumate generează un continuum izocron (1/8):

Ex. 84 G. FR. HÄNDEL – *SUITA PENTRU PIAN, NR. XIV, ALLEGRO*



b. IN RITMUL TERNAR

- Izoritmie verticală, bivalentă, quadri-stratificată, potențată prin aportul generativ al contratimpului pe diviziuni temporale (1/2 timp), măsura de 6/8; metamorfoză tematică:

Ex. 85 L. v. BEETHOVEN – *CVARTETUL DE COARDE ÎN FA MAJOR, OP. 135, PARTEA a III-a*



1.3.1.2. CONEXIUNI SINTACTICE

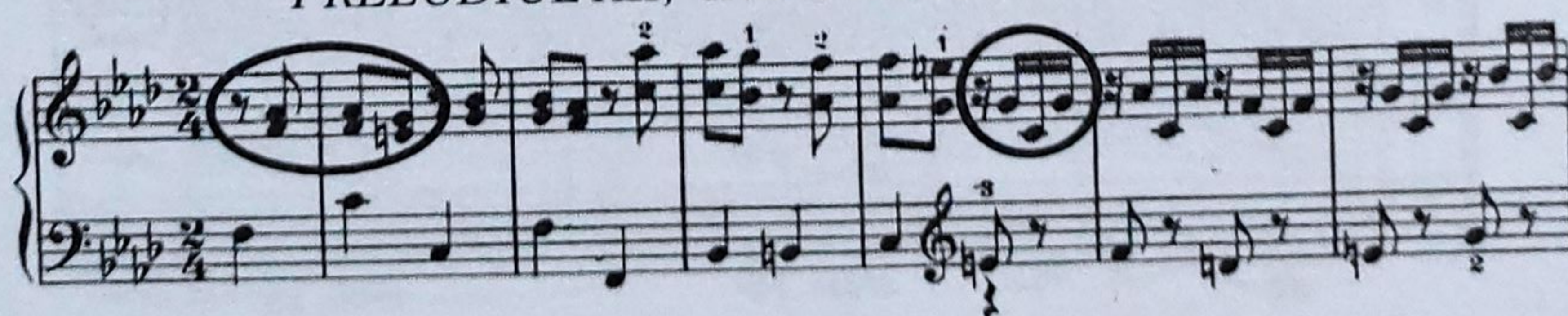
a. ZONA EXPOZITIV-TEMATICĂ

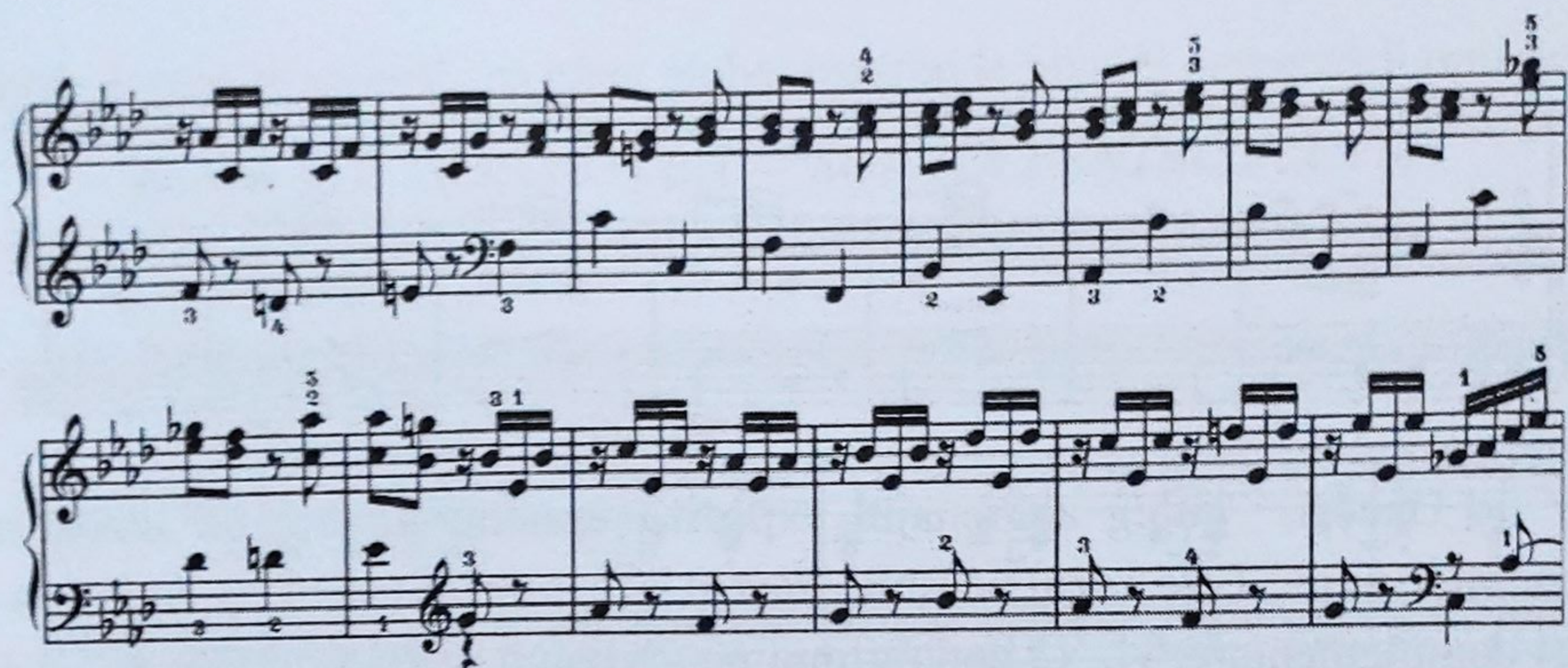
Potențialul configurativ al contratimpării – tehnică transformațională fundamentală – se reflectă, prin valori și relații diverse, în cadrul structurii expositiv-tematice individualizate uneori prin exclusivitatea prezenței fenomenului în cauză.

Un prim exemplu de acest fel ne prezintă o cronologie tematică dezvoltată în economia bivalentă a contratimpării pe diviziuni de timp ($1/2$ și $1/4$, în măsura de $2/4$). Grija pentru detaliul temporal este exemplară. Mecanismul generativ, absolut unitar (fig. a) este o derivare prin diminuare (fig. b), iar stratul izoritmnic de marcare periodic-egală a timpilor conține (în fraza a II-a) o intervenție de suprimare-abreviere, menită să dea relief complementar structurii bivocale:



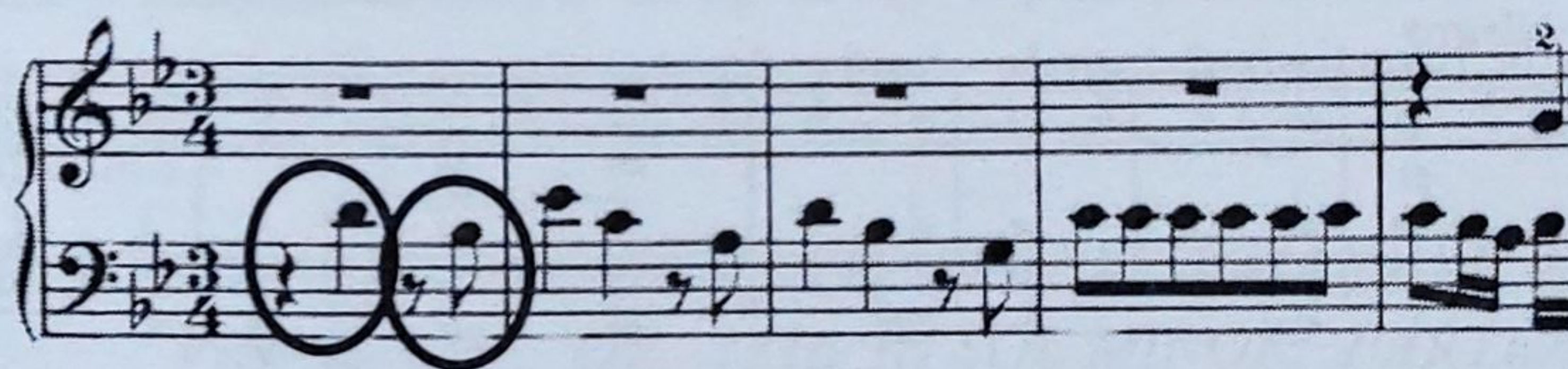
Ex. 86 J. S. BACH – CLAVECINUL BINE TEMPERAT, VOL. II, PRELUDIUL XII, ÎN FA MINOR





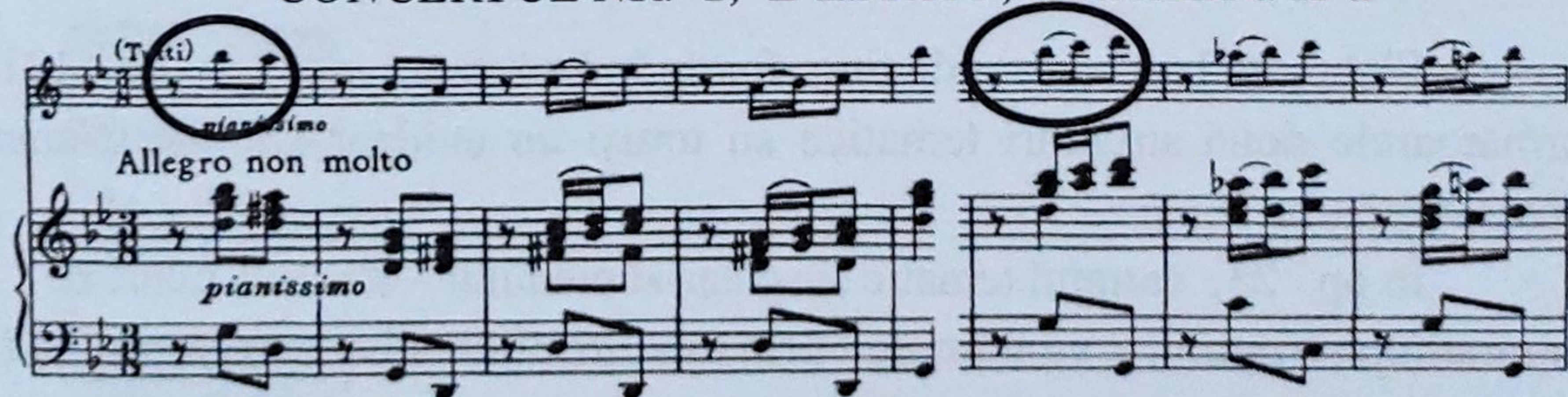
Un profil tematic deosebit de pregnant este obținut prin implicarea bivalentă a două tipuri de contratimp: pe timp și pe diviziuni de timp ($1/2$), în măsura de $3/4$. Subiectul astfel constituit deține atât valențe generative cât și rezerve complementare pentru evoluții ulterioare:

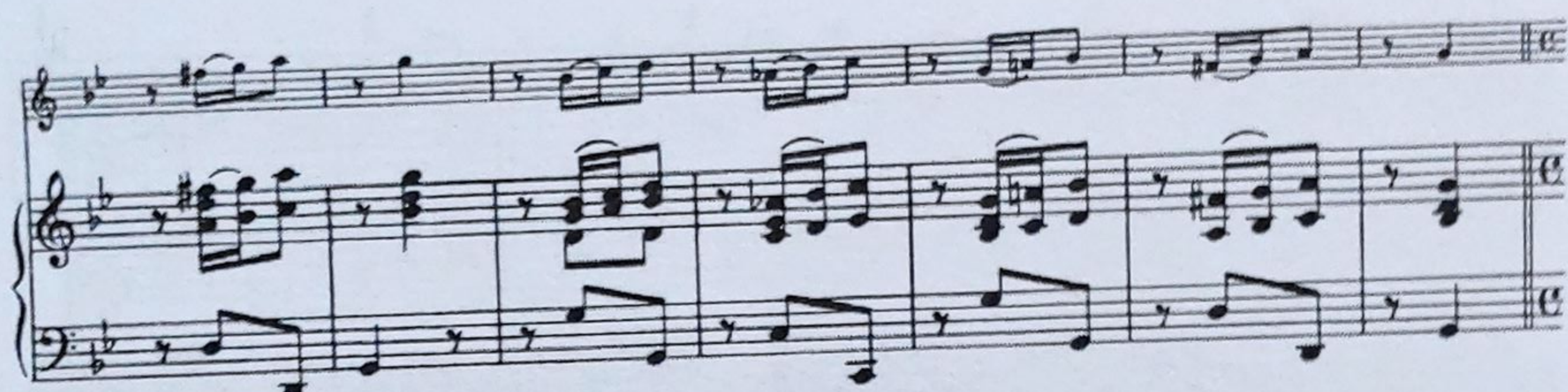
Ex. 87 J. S. BACH – *CLAVECINUL BINE TEMPERAT, VOL. II, FUGA XVI, ÎN SI BEMOL MAJOR*



Alte două segmente expozitiv-tematice, configurate într-o zonă temporală și expresivă diferită, sunt structurate în exclusivitatea tehnicii de contratimpare. Mai mult, suprimarea valorilor temporale ia formă generalizată ca și formulele izoritmice ale sonorului, de altfel:

Ex. 88 A. VIVALDI – *ANOTIMPURILE, OP. VIII, NR. 1 - 4, CONCERTUL NR. 2, L'ESTATE, PARTEA a II-a*





Uneori, întreg angrenajul expozitiv-tematic suportă un fenomen generator unic. Este cazul acestui *Allegro* structurat bivalent pe două straturi complementare: vl. I, contratimp pe diviziuni de timp ($1/2$), vl. II + pianul, contratimp pe timp, măsura de $2/4$:

Ex. 89 J. HAYDN – SONATA PENTRU DOUĂ VIOLINE ȘI PIAN, OP. 8 NR. 3, ÎN SI MINOR, PARTEA a II-a

Elaborate la intervale de timp foarte îndepărtate, op. 23 – op. 121a, următoarele două structuri tematice au totuși un evident numitor comun: contratimparea.

În op. 23, enunțul tematic singular al pianului – formulă unică de contratimp pe optimi – va fi întregit prin mișcare alternativă complemetară în

dubla expunere a viorii, cu efect global izocron la nivelul perpetuării optimei:

Ex. 90 L. v. BEETHOVEN – *SONATA PENTRU PIAN ȘI VIOARĂ, OP. 23, ÎN LA MINOR, PARTEA a II-a*

Andante scherzoso, più Allegretto.

p

Într-o manieră identică, în op.121a, expunerea tematică va conține același tip de bistratificare prezentată, însă, direct în mișcare alternativă complementară:

Ex. 91 L. v. BEETHOVEN – *TRIO PENTRU PIAN, VIOARĂ ȘI VIOLONCEL, OP. 121a, ÎN SOL MINOR, PARTEA a III-a*

p semplice

p semplice

p semplice

Allegretto

b. ZONA ELABORATIV-TRANZITIVĂ

Segmente și secțiuni importante ale zonei elaborativ-tranzitive sunt configurate în baza tehnicii de contratimpare.

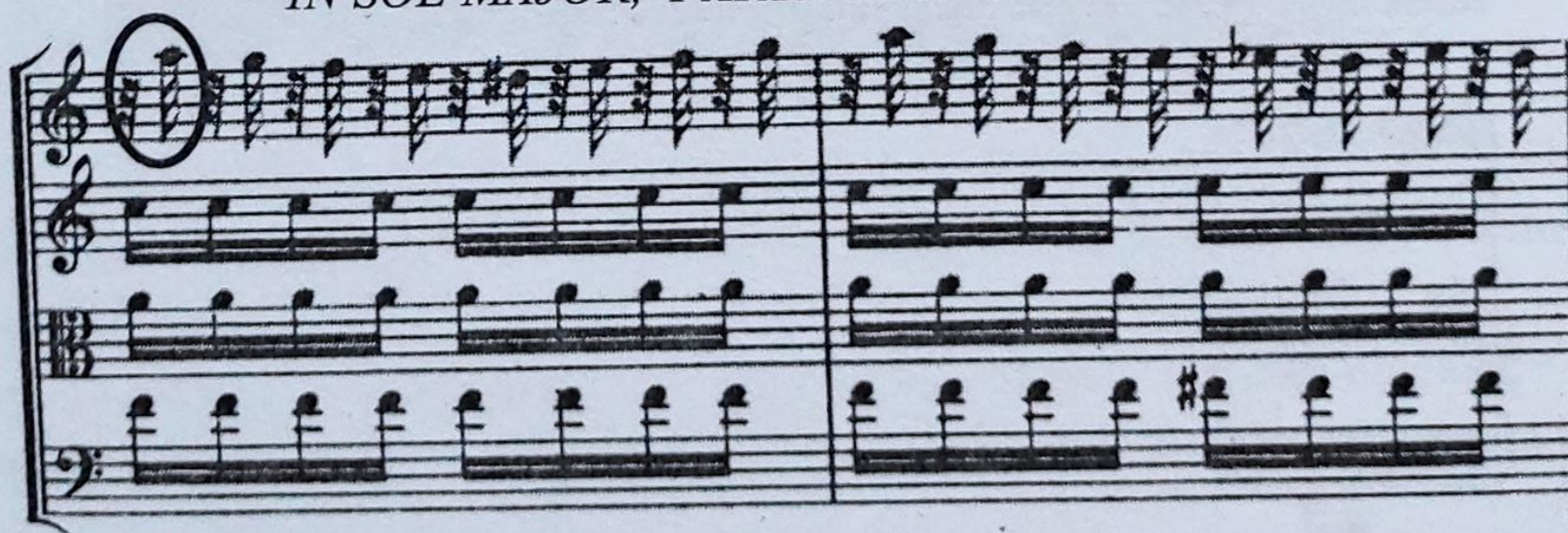
La Bach, procedeul generează frecvent suprafețe regulate, simetrice, izoritmice, cum este cazul prezentei ostinații verticale bivalente, cu un strat izocron ce marchează invarianța pulsatorie a unității-etalon și un strat de suprastructură, configurat pe reiterarea contratimpului pe diviziuni de timp ($1/2$, măsura de $3/8$):

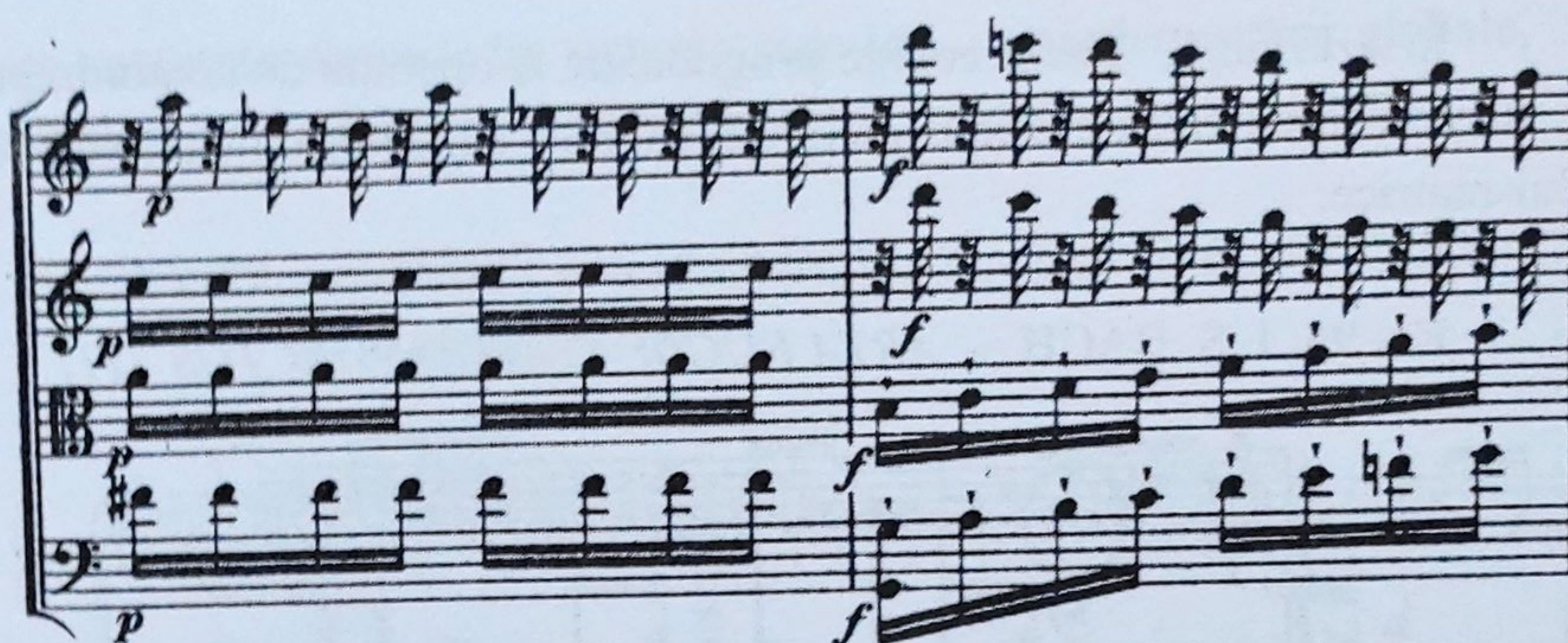
Ex. 92 J. S. BACH – CLAVECINUL BINE TEMPERAT, VOL. I, PRELUDIUL III, ÎN DO DIEZ MAJOR



Iată două exemple din creația haydniană, cu zone de contratimpare extremă, segmente ale discontinuității efective în cronologia globală a lucrărilor:

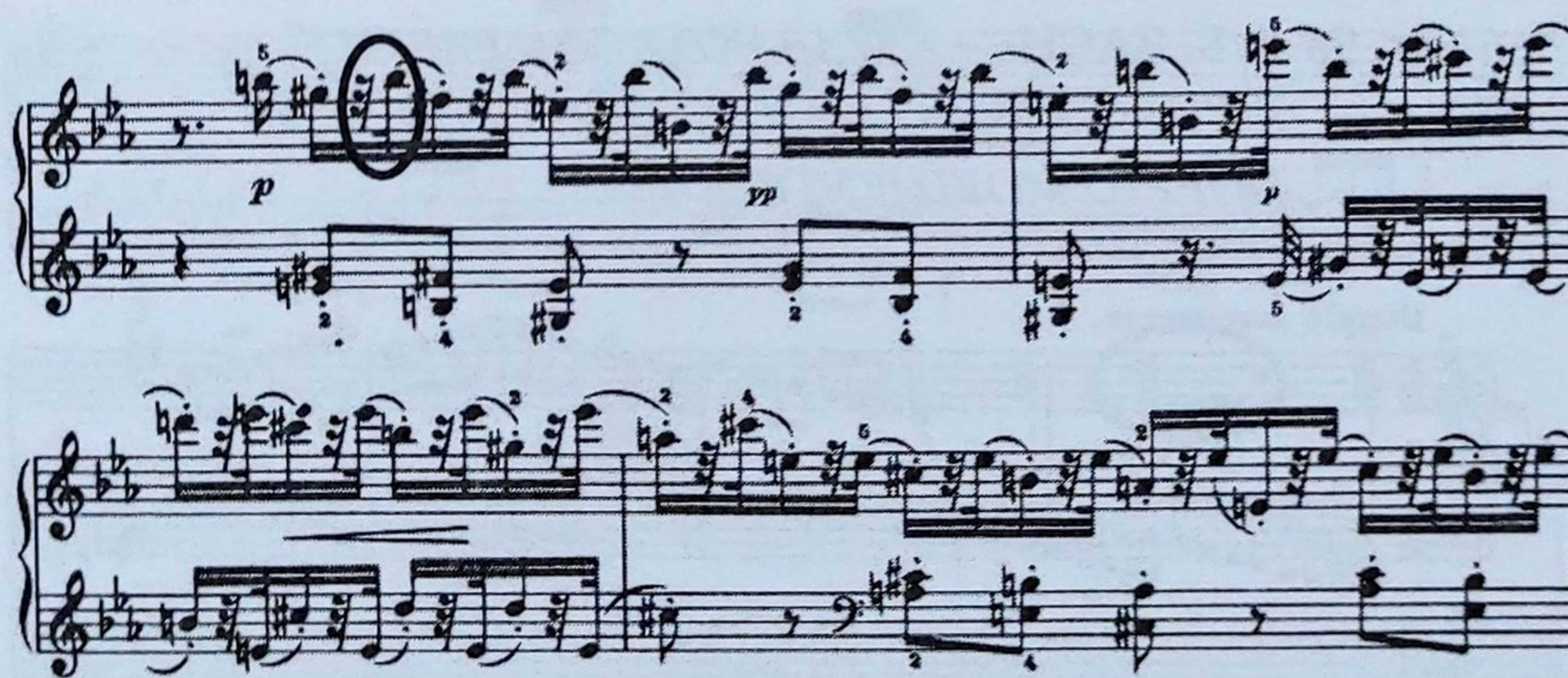
Ex. 93 J. HAYDN – CVARTET DE COARDE, OP. 76 NR. 1, ÎN SOL MAJOR, PARTEA a II-a





Din nou, extensia suprimării extreme a valorilor ($1/8$ în măsura de $2/4$), perpetuată cu ostentație izoritmă, la un moment dat, prin sincronizarea celor două planuri, generează contrast și discontinuitate pe un traseu temporal supus organic simetriei și regularității:

Ex. 94 J. HAYDN – *SONATA PENTRU PIAN, ÎN MI BEMOL MAJOR, PARTEA I*

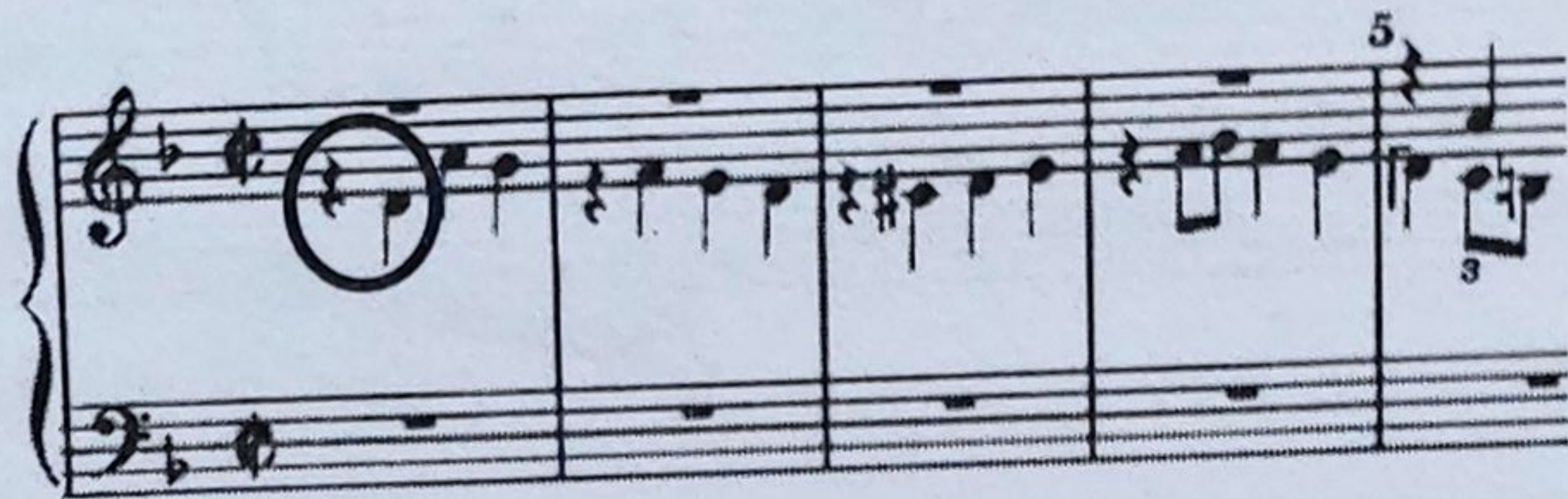


c. ZONA VARIAȚIONALĂ

Travaliul variațional asimilează organic procedeul contratimpării, metamorfozele obținute astfel dobândind relief contrastant și substanță opozabilă modelelor enunțate expozitiv.

În *Arta fugii*, Bach recurge programatic la operația de contratimpare, demonstrând valențele constructive și expresive inepuizabile ale subiectului-matrice:

Ex. 95 J. S. BACH – *ARTA FUGII, CONTRAPUNCTUS* (11)



Organizarea unui continuum temporal, prin izoritmie bivalentă – fluid de optimi, diviziune $1/4$ în măsura de $3/2$ plus strat configurat pe structura unui *molos* augmentat și contratimpat – ne oferă o mostră emblematică de variație temporală în raport cu datele originare ale expozitivului tematic:

Ex. 96 J. S. BACH – *SARABANDA CON PARTITE,*
BWV 990, ÎN DO MAJOR, VARIAȚIUNEA IX,
DOPPIO MOVIMENTO



Implicații ale tehnicii de contratimpare sunt relevate într-un context declarat variațional, cu un desen izoritmnic bivalent, stratificat pe două pa-

liere conturate distinct dar supuse, totodată, complementării globale, în special prin acțiunea mișcării alternative de întregire (vocile I + II):

Ex. 97 J. S. BACH – *SARABANDA CON PARTITE, BWV 990,*
VARIAȚIUNEA XIV

The musical score is presented in five systems, each containing two staves (treble and bass clef). The first system consists of two measures, with the first measure circled. The following four systems each contain three measures. The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, and accidentals, indicating a complex rhythmic and melodic structure. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4.

Clasicii recurg de asemenea la modelarea variațională a temelor. Două exemple, cu aport configurativ contratimpal, vor fi edificatoare în acest sens. În ambele cazuri, segmentele respective reprezintă variante pregnante ale temelor elaborate fluid, continuu, fără elemente de conflict metro-ritmic:

Ex. 98 W. A. MOZART – *SONATA PENTRU PIAN, KV 331,*
ÎN LA MAJOR, PARTEA I, VARIAȚIUNEA I



Ex. 99 L. V. BEETHOVEN – *CVARTET DE COARDE, OP. 74,*
ÎN MI BEMOL MAJOR, PARTEA a IV-a,
TEMĂ CU VARIAȚIUNI

1.3.2. CONTRATIMPAREA SINCOPATĂ

Răspunzând exigențelor imediate de edificare a planului morfologic, operațiile configurative ale sincopării și contratimpării cunosc un stadiu al corelației. Combinarea lor interactivă conduce la declanșarea unui conflict metro-ritmic deosebit de pregnant prin aportul integrat al elementelor particulare. Termenul generic prin care se face cunoscut fenomenul este acela de **contratimp sincopat**, iar clasificarea ipostazelor sub care se manifestă parcurge stadiile caracteristice procedeeelor pe care le integrează. Prin urmare, vom avea o tipologie care cuprinde categoriile de ritm binar și ternar, atât în corelații simetrice cât și asimetrice.

a. CONTRATIMP SINCOPAT ÎN RITMUL BINAR

Raportul ritmic: subiect-contrasubiect este reglat prin prisma opoziției extreme dintre structura largă, simetrică și regulată a temei, pe de o parte, și evoluția exclusivă prin contratimpi sincopați a contrapunctului simultan:

Ex. 100 W. A. MOZART – *CVARTET DE COARDE, KV 387, ÎN SOL MAJOR, PARTEA a IV-a*





Ca și în alte cazuri întâlnite pe parcursul analizelor noastre, cronologia avansării este blocată uneori în stadiul ritmic non-evolutiv, reiterarea ostinată a formulelor configurative fiind compensată (evolutiv) de procesul melodico-armonic.

După cum putem constata, traseul izocron-cromatic al basului este potențat de ostinația bivalentă a straturilor superioare în care sunt angrenate, complementar, operațiile de contratimpare și, respectiv, contratimpare sincopată:

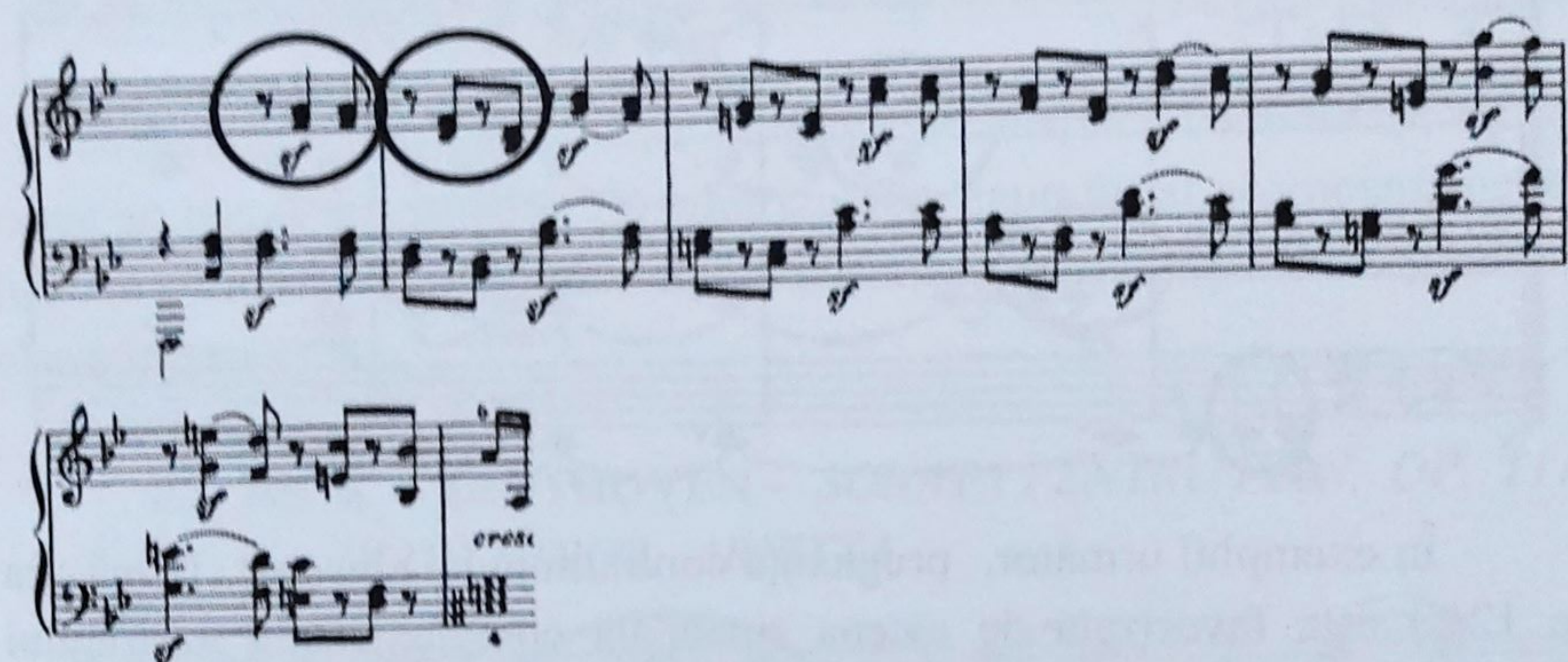
Ex. 101 J. HAYDN – *SONATA PENTRU PIAN (NR. 29),
ÎN LA MAJOR, PARTEA a II-a*



Principiul combinării fenomenelor de contratimpare și contratimpare sincopată survine deseori prin juxtapunerea celor două forme.

Secvențarea unității morfologice „hibride” în contextul ritmului complementar conferă vigoare și dinamism segmentului respectiv:

Ex. 102 L. v. BEETHOVEN – SONATA PENTRU PIAN, OP. 22,
ÎN DO MAJOR, PARTEA I



b. CONTRATIMP SINCOPAT ÎN RITMUL TERNAR

Creația beethoveniană, care anunță radicalizarea unor antinomii stilistice din epoca romantică, așează fenomenologia ritmizării în registrul privilegiat al cronologiei contrastante. Stadiu primar, dar indispensabil edificării sonore, ritmizarea se integrează regimului supraordonat, complex și interactiv al deciziei componistice, care deține perspectiva procesuală asupra cronologiei globale.

Revenind asupra capacității efective de structurare a operațiilor configurativ-ritmice, să subliniem faptul că, atât în sens constructiv cât și expresiv, contratimparea sincopată deține un potențial considerabil.

Iată cum se manifestă funcționalitatea expresă a contratimpului sincopat în structurarea unei ample anacruze, stadiul simultan al structurii armonice fiind cucerit gradual, printr-o inspirată și eficace polifonie de atacuri:

Ex. 103 L. v. BEETHOVEN – *CVARTET DE COARDE, OP. 127,*
ÎN MI BEMOL MAJOR, PARTEA a II-a



În exemplul următor, pregnanța contratimpului sincopat (în măsura de 12/8) este favorizată de catena sincopală complementară a stratului superior, replică reiterată ostentativ de cinci ori, într-o fază elaborativ-tranzitivă premergătoare debutului unei secțiuni determinante a formei:

Ex. 104 L. v. BEETHOVEN – *SONATA PENTRU PIAN, OP. 57,*
ÎN FA MINOR, PARTEA I





În continuare, intervenția laconică și incisivă a contratimpului sincopat se opune cu ostinație fluxului izocron-figurativ al acompaniamentului, aducând singura notă de contrast și variație într-un mediu temporal declarat-izoritmnic:

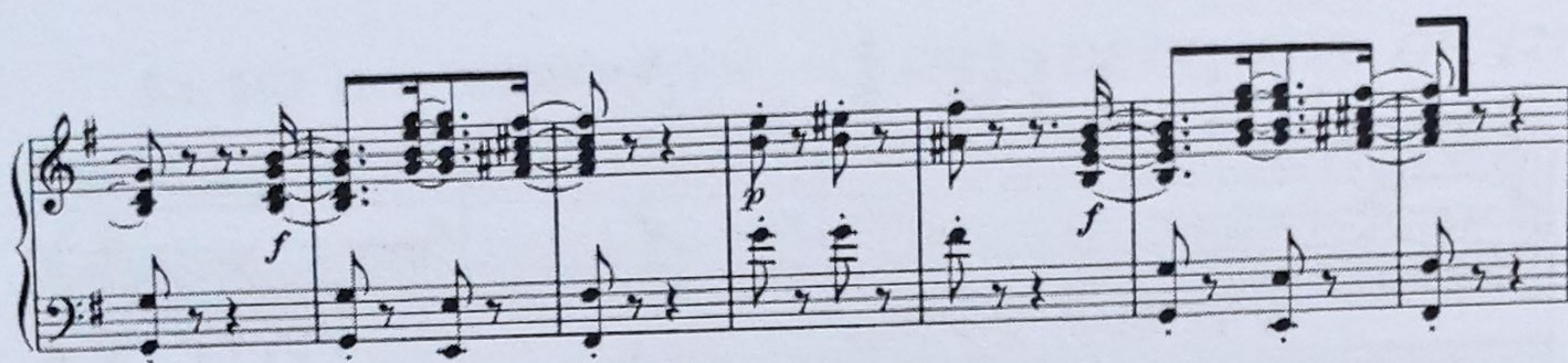
Ex. 105 L. v. BEETHOVEN – *SONATA PENTRU PIAN, OP. 111, ÎN DO MINOR, ARIETTA*



Contratimparea sincopată deține uneori, în corelația interactivă a celor două fenomene, datele asimetriei. Este cazul exemplului care urmează. Observăm modul în care asimetria și vigoarea formulei – constituite prin tripla juxtapunere a unității morfologice primare – sunt puse în relief de marcajul regulat, simetric al timpilor accentuați:

Ex. 106 L. v. BEETHOVEN – *SONATA PENTRU PIAN, OP. 31 NR. 1, PARTEA I*





1.3.3. SUPRIMARE/ABREVIERE

Operația configurativă de contratimpare nu este singura în care pauza joacă un rol important. Există un tip de intervenție a pauzei pe timpi sau diviziuni de timpi neaccentuate, cu funcție de **abreviere** a duratei sonor constituite. Procedul se află la granița cu modul de atac *staccato* dar nu este reductibil la acesta din urmă, dată fiind angrenarea lui în structuri ex-
pozitiv-tematice sau tranzitive expres conturate pe linia duratei abreviate.

Abrevierea parțială interesează prioritar edificarea tematică, dar reflexe de acest fel se regăsesc și în contrapunctul violei:

Ex. 107 L. v. BEETHOVEN – *CVARTET DE COARDE, OP. 59 NR. 2, ÎN MI MINOR, PARTEA a III-a*





Pe fondul unui *discant* izocron cu rol de continuum acompaniator, relevanța tematică transpare variațional prin aportul tehnicii de abreviere:

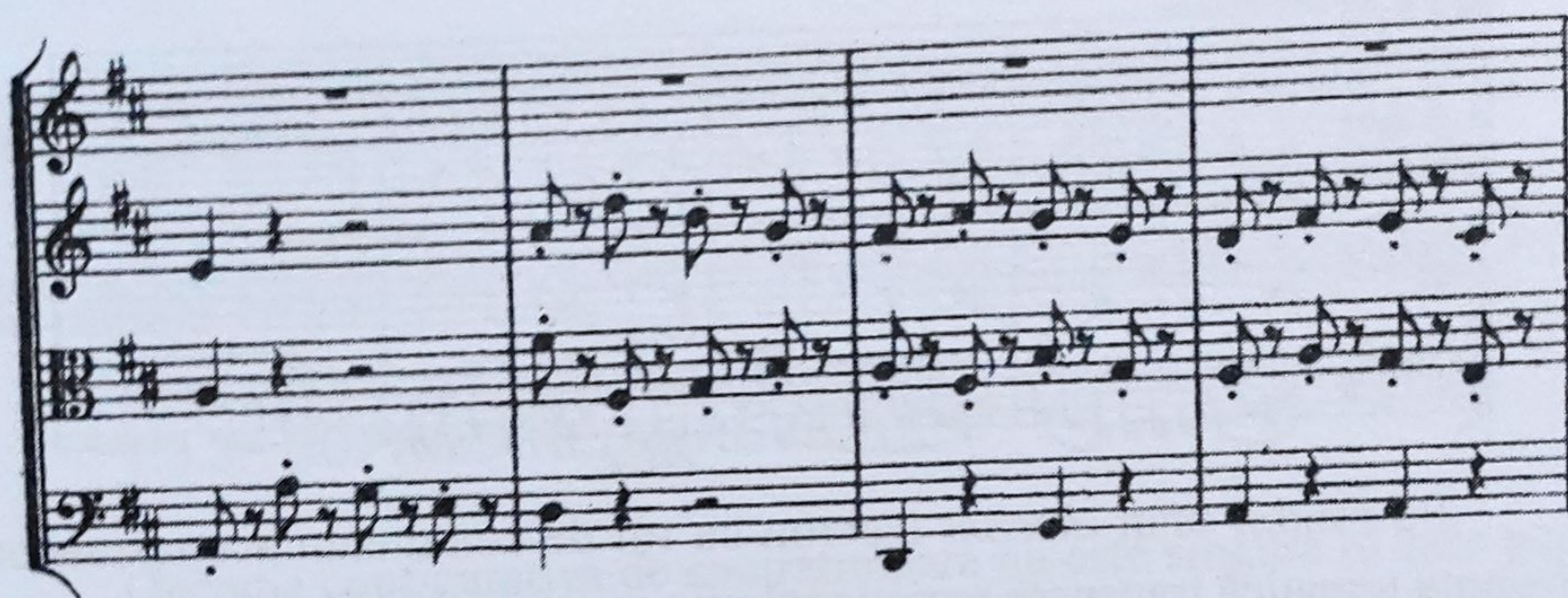
Ex. 108 J. S. BACH – *GOLDBERG-VARIATIONEN*,
VARIATIUNEA V



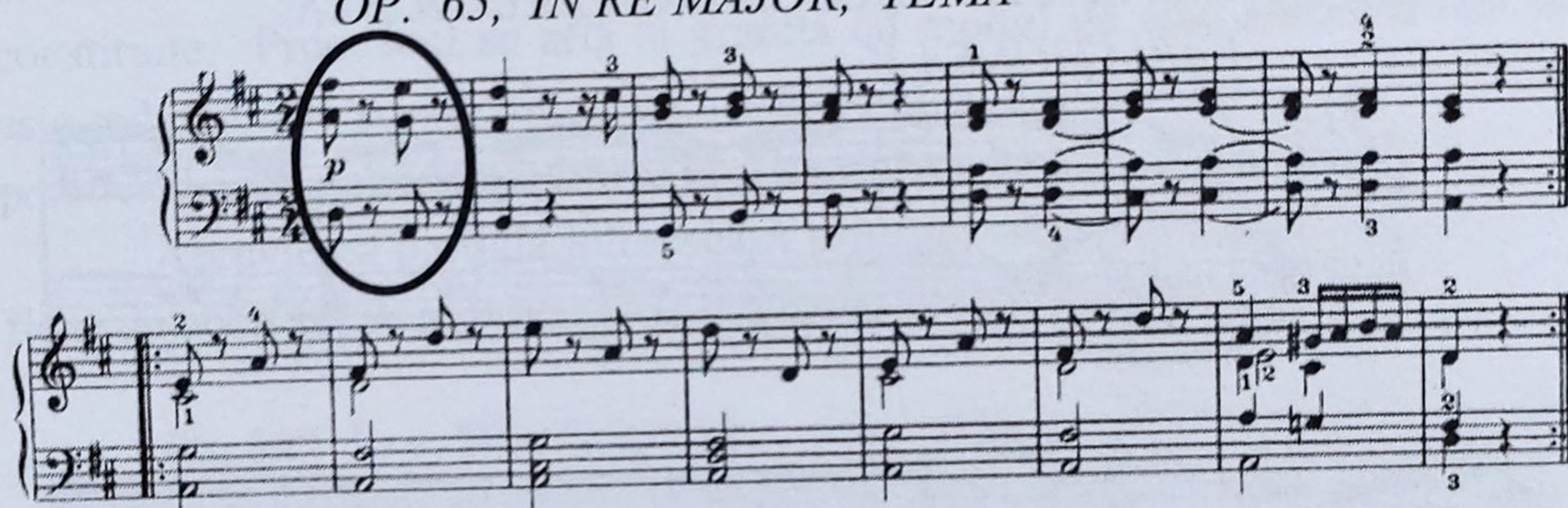
În aceeași zonă expozitiv-tematică, aportul abrevierii poate fi integral, interesând – izocron și izoritm – ansamblul polistratificat:

Ex. 109 J. HAYDN – *CVARTET DE COARDE*, OP. 64 NR. 5,
ÎN RE MAJOR, PARTEA I





Ex. 110 L. v. BEETHOVEN – *VARIAȚIUNI PENTRU PIAN*,
OP. 65, ÎN RE MAJOR, TEMA



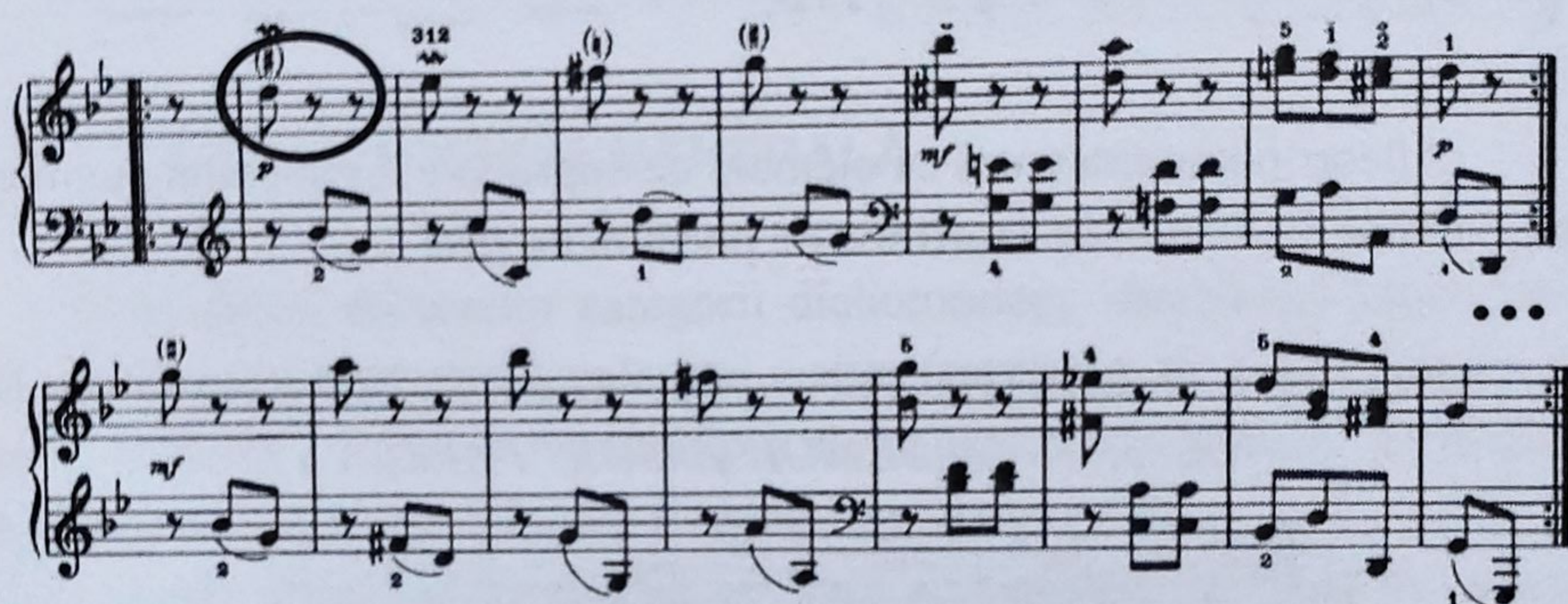
Un argument în plus pentru caracterul deliberat al soluției adoptate și pentru rolul efectiv structural al pauzei de abreviere ne este oferit în *Variațiunea XVII* unde, în prima perioadă, se renunță la pauze, în paralel cu indicația expresă *tenuto* (*ten.*), pentru ca perioada a II-a să restabilească organizarea primară:

Ex. 111 L. v. BEETHOVEN – *VARIAȚIUNI PENTRU PIAN*,
OP. 65, ÎN RE MAJOR, *VARIAȚIUNEA XVII*



Funcționalitatea pauzei de suprimare-abreviere se diversifică în zona elaborativ-tranzitivă, din rațiuni transformaționale binecunoscute. Iată-o prezentă într-un *discant* izocron, întregită prin mișcarea complementară a basului, în relația configurativ-alternativă de tipul sunet/pauză:

Ex. 112 J. HAYDN – *SONATA PENTRU PIAN (NR. 11)*,
ÎN SOL MAJOR, PARTEA I



Uneori poate dobândi dimensiune bivalentă, interesând atât tema cât și acompaniamentul, sincron (același tip de pauză la toate vocile) sau diacronic (pauze diferite):

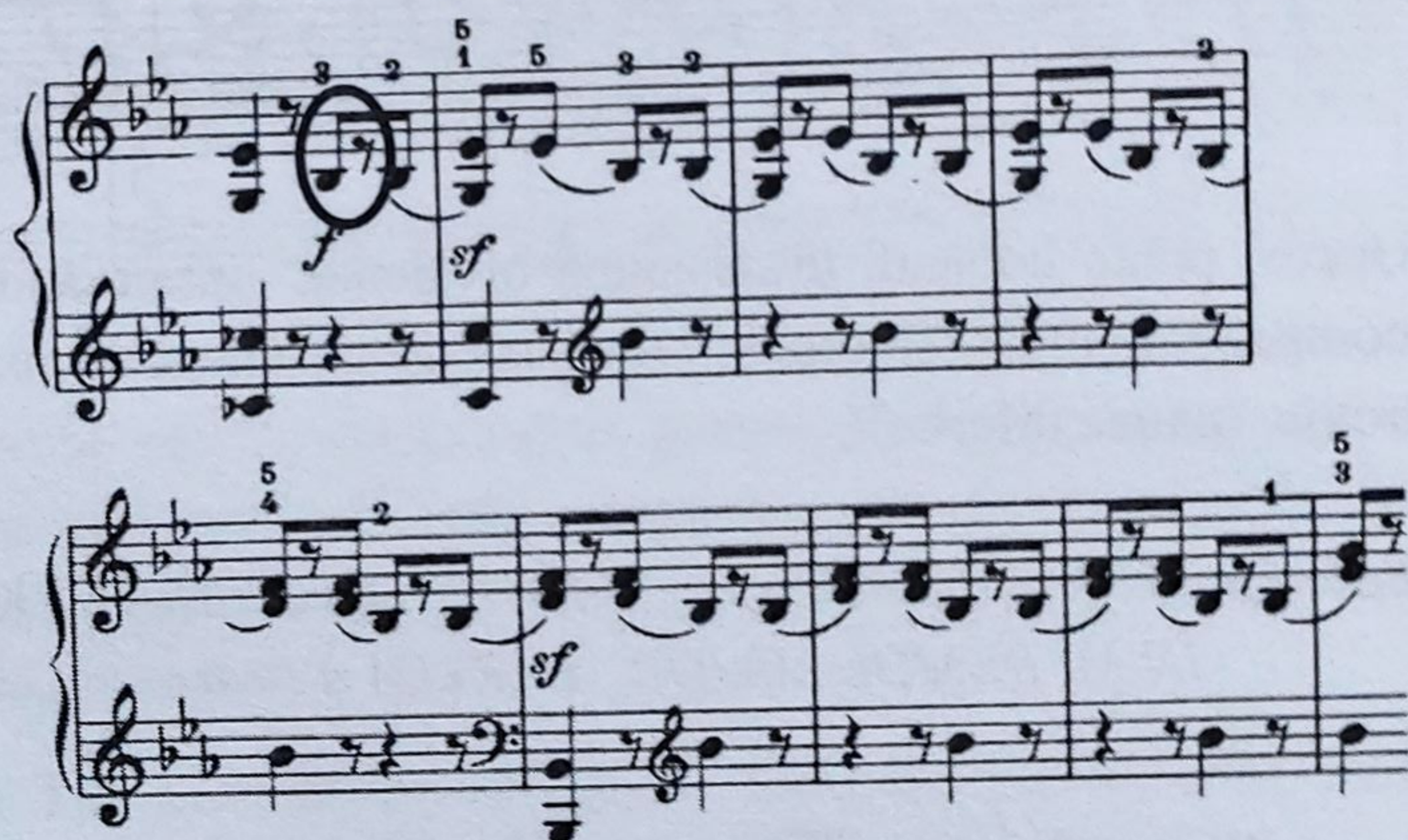
Ex. 113 W. A. MOZART – *CVARTET DE COARDE, KV 428*,
ÎN MI BEMOL MAJOR, PARTEA a IV-a





Alteori poate interveni ca element de suprimare a punctului augmentativ, autoperpetuându-se izoritmnic pe porțiuni extinse

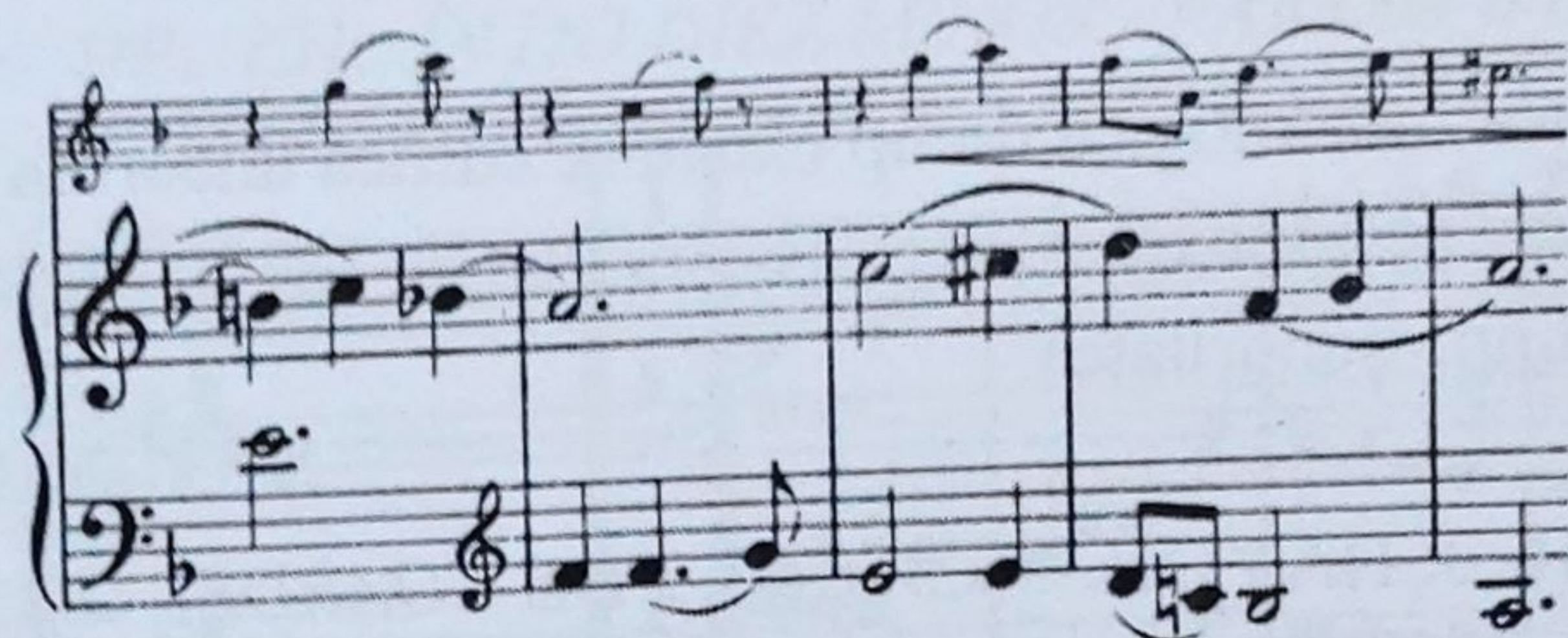
Ex. 114 L. v. BEETHOVEN – *SONATA PENTRU PIAN, OP. 31 NR. 3, ÎN MI BEMOL MAJOR, PARTEA a IV-a*



sau ca simplu element de „filaj“ al sonorității (vioară):

Ex. 115 A. CORELLI – *LA FOLIA, PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN, ÎN RE MINOR*





1.3.4. SUSPENSIA GENERALĂ

În cadrul diverselor categorii dichotomice, dualismul sunet-pauză se constituie în unul dintre cele mai active fenomene ale cronogenezei sonore. Virtuțile configurative multiple ale pauzei o proiectează, polivalent, în planul edificării morfologice și sintactice, deopotrivă.

Dacă morfogeneza sonoră ne oferă nenumărate exemple de structurare a unităților motivice și/sau tematice prin aportul **contratimpării**, **interpolării** și **abrevierii** – am numit trei dintre ipostazele configurative de bază ale pauzei – cronologia globală, cu racord pe dimensiunea macrotemporală, relevă o altă postură edificatoare: **suspensia generală**.

Pentru a folosi o metaforă fericită, vom spune, împreună cu Anatol Vieru, că tăcerea „sculptează” sunetul. Chiar dacă sintagma este lansată de un compozitor al secolului XX, avem toate motivele să apreciem că modelarea temporal-configurativă nu se realizează numai în instanța sunetului fizic, trecerea periodică sub tăcere a sonorității potențându-i practic „prezența în absență”.

Vom proceda la o sistematizare a situațiilor în care funcția modelatoare a suspensiei generale are caracter de evidență, cu sublinierea faptului că pauza generală – cel mai puternic efect al discontinuității, ruptura cea mai categorică a firului evolutiv – reprezintă, indiferent de stil, autor sau epocă, un impact tensional greu de egalat prin aportul altor mijloace.

1.3.4.1. SUSPENSIA GENERALĂ CA INTERPOLARE

Entitatea morfologică de tip clasic se edifică uneori în baza complementarității bidimensionale (succesiv-simultană), în care pauza **substituie** și **separă** în timp, sonoritatea:

Ex. 116 J. HAYDN – *CVARTET DE COARDE*, OP. 76 NR. 5,
ÎN RE MAJOR, PARTEA a IV-a



Ex. 117 L. v. BEETHOVEN – *CVARTET DE COARDE*,
OP. 131, *ÎN DO DIEZ MINOR, PARTEA a IV-a*



Dacă în primele două exemple interpolarea suspensiv-generală urma regulile previzibile ale regularității și simetriei (vezi opoziția antecedent-consecvent, în baza relației reversibile tonică-dominantă, exemplul al doilea), pauza generală de o măsură din exemplul următor separă celula melodică anticipativă de momentul debutului efectiv:

Ex. 118 L. v. BEETHOVEN – CVARTET DE COARDE,
OP. 131, ÎN DO DIEZ MINOR, PARTEA a III-a

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

arco

p

1

1

1

1

p

arco

p

Uneori, chiar dacă se păstrează simetria perioadei (opt măsuri), interpolarea pauzei generale poate crea un tip de discontinuitate care afectează datele structural-prezumtive (regularitatea, de exemplu).

Ceea ce trebuie remarcat în cazul marilor compozitori este faptul că eludarea temporară a sonorității nu este consecința unei mecanici tehniciste ci a sublimării logosului muzical, prin proiecția lui într-o dimensiune paralelă, unde continuă să existe în mod virtual. Dovadă, momentul consecvent suspensiei generale (pauză și coroană, totodată), în care revenirea sonorului ia formă evident-concluzivă, prin cadența finală:

Ex. 119 L. v. BEETHOVEN – 15 VARIATIUNI PENTRU PIAN,
OP. 35, ÎN MI BEMOL MAJOR, TEMA

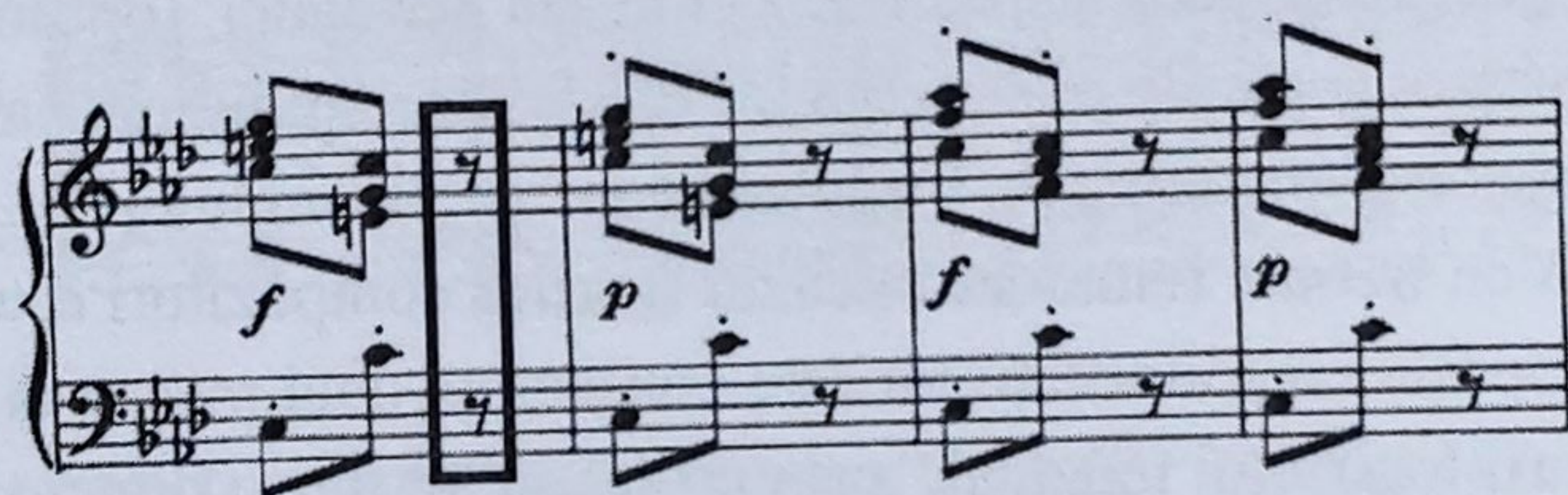
The image shows a page from a musical score for 'The Swan' from 'The Nutcracker' by Pyotr Ilyich Tchaikovsky. The score is in 2/4 time, key of B-flat major, and features a piano (p) and forte (ff) dynamic. The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand. The score includes a first ending and a second ending.

1.3.4.2. SUSPENSIA GENERALĂ CA ABREVIERE

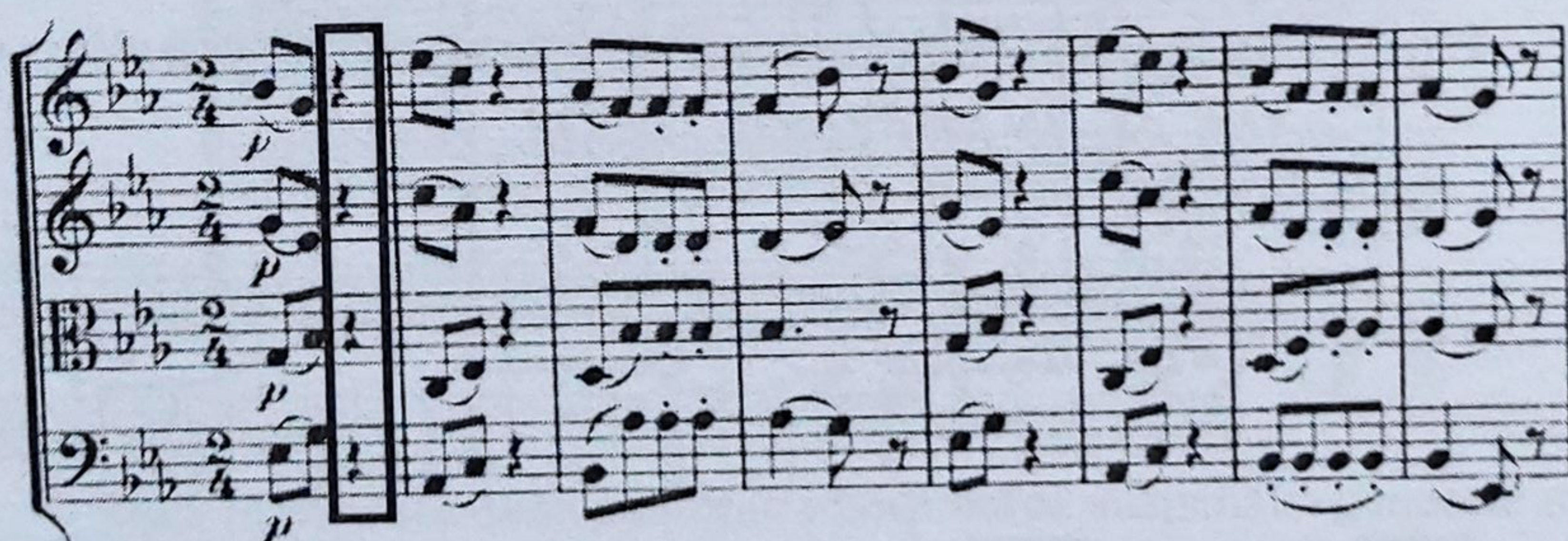
Despre virtuțile reductive ale pauzei am mai vorbit. Suspensia generală poate fi însă consecvent implicată în edificarea sonorităților concise, percutante, pe linie reductiv-repetitivă.

Exemple foarte apropiate ca structură, dar aparținând unor stiluri radical-diferite, vin să confirme forța expresivă a operației de suprimare-abreviere în postură suspensiv-generalizată:

Ex. 120 J. S. BACH – *CONCERT PENTRU PIAN,*
ÎN FA MINOR, PARTEA a III-a



Ex. 121 W. A. MOZART – *CVARTET DE COARDE, KV 428,*
ÎN MI BEMOL MAJOR, PARTEA a IV-a



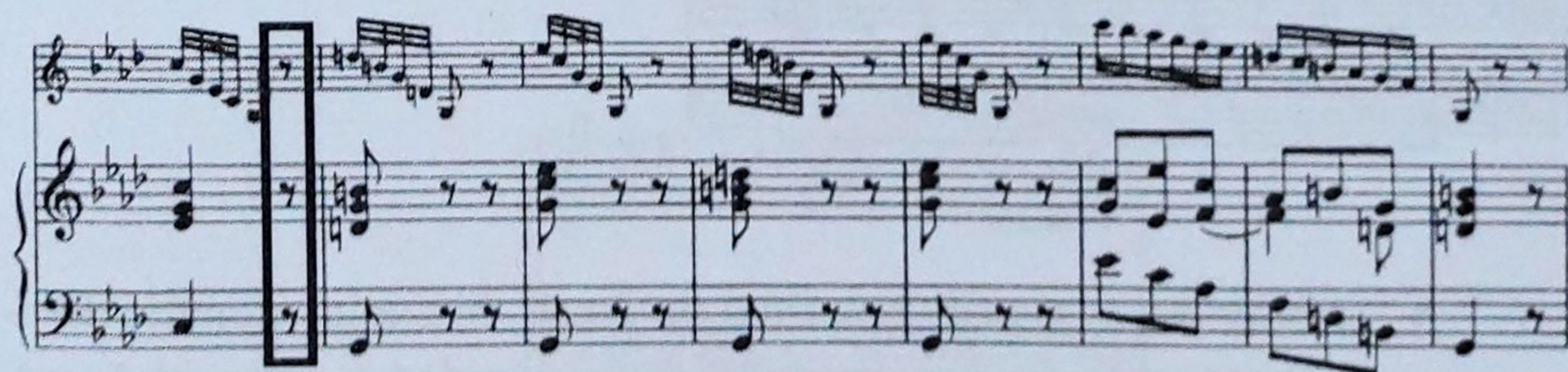
Ternar și binar, Bach și Mozart, arhetip ritmic unificator, în structura celulei de tip (di)piric, implementarea suspensiei generalizate în abrevierea sonorității, iată câteva corespondențe deloc accidentale.

Pe aceeași filieră subtilă și complicată, alte două analogii structurale: Beethoven – Vivaldi, dactil și dactil subdivizat, mediu ternar comun și din nou potențialul structiv al pauzei generale, în jocul permanent continuu-discontinuu, prelungit-abreviat etc.:

Ex. 122 L. v. BEETHOVEN – *SONATA PENTRU PIAN, OP. 28, ÎN RE MAJOR, PARTEA a III-a, SCHERZO*



Ex. 123 A. VIVALDI – *ANOTIMPURILE, OP. VIII, NR. 1-4, CONCERTO 4, L'INVERNO, PARTEA a III-a*

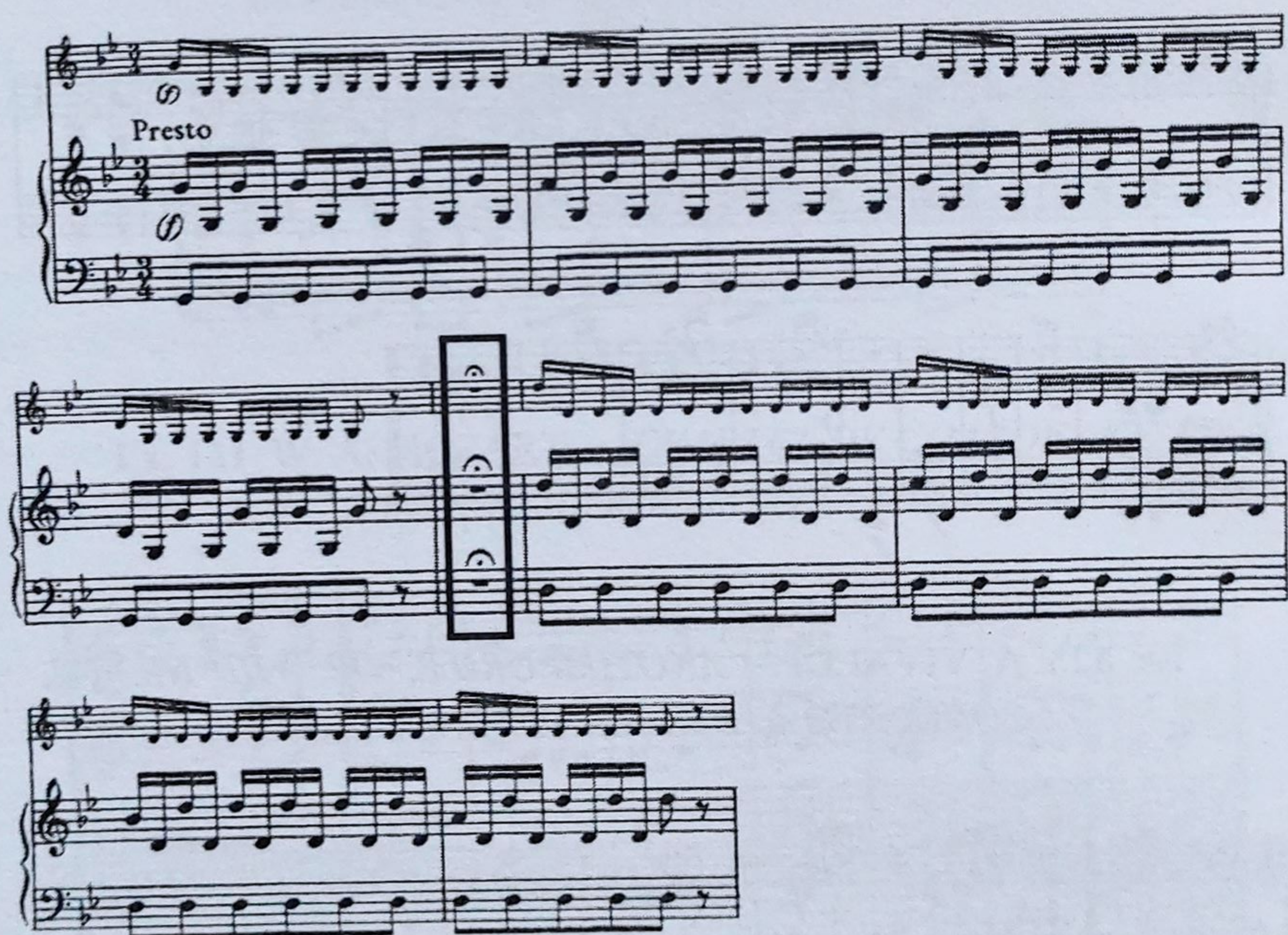


1.3.4.3. SUSPENSIA GENERALĂ PE FINAL DE FRAZĂ

Există situații când pauza generală intervine ca factor intermitent după segmente mai ample, la final de frază muzicală.

În această postură, suspensia generalizată se erijează în element de maximă discontinuitate, pe suportul expresiv al rupturii spontane. Intervenție-surpriză între două segmente simetrice (raport tonică-dominantă):

Ex. 124 A. VIVALDI – *ANOTIMPURILE*, OP. VIII, NR. 1-4,
CONCERTO 2, L'ESTATE, PARTEA a III-a



- Abreviere suspensivă pe final de frază, în cuplul simetric de timpul antecedent-consecvent, filieră preponderent expozitivă, cultivată intens de clasici:

Ex. 125 J. HAYDN – *CVARTET DE COARDE, OP. 76 NR. 4,*
ÎN SI BEMOL MAJOR, PARTEA I

- Suspensie generalizată pe final de segmente repetitiv-secvențiale, într-un moment tensionat al retransiției spre tema principală a formei de sonată:

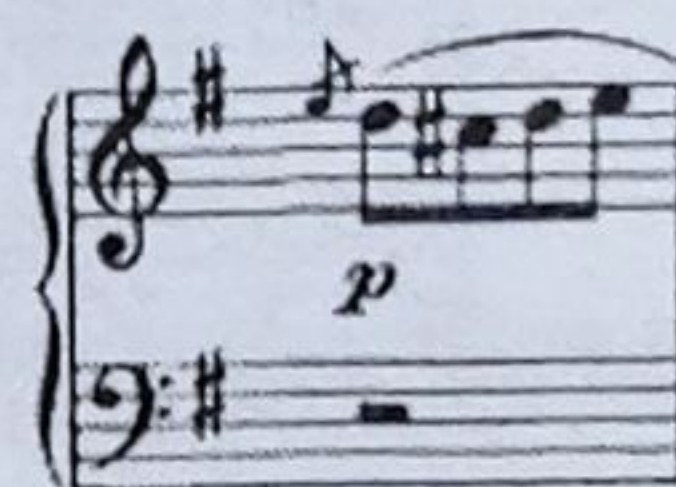
Ex. 126 L. v. BEETHOVEN – *SONATA PENTRU PIAN, OP. 57,*
APPASSIONATA, ÎN FA MINOR, PARTEA I



1.3.4.4. SUSPENSIA GENERALĂ ÎN CADRUL OPOZIȚIEI DE TEMPO-URI DIFERITE PE METRU CONSTANT

Element de amplificare a tensiunii, pauza generală intervine în medii temporale contrastante. Un prim caz se referă la delimitarea motivelor pe filiera juxtaponerii de tempo-uri opozabile pe cadru metro-ritmic stabil:

Ex. 127 L. v. BEETHOVEN – *SONATA PENTRU PIAN, OP. 31 NR. 1, ÎN SOL MAJOR, RONDO*



1.3.4.5. SUSPENSIA GENERALĂ ÎN CADRUL OPOZIȚIEI DE MĂSURI DIFERITE PE TEMPO CONSTANT

În replică, pauza generală separă două segmente expozitive simetrice într-un mediu caracterizat de relația inversă: tempo constant și organizare metrică diferită ($\Phi - 6/4$):

Ex. 128 L. v. BEETHOVEN – *CVARTET DE COARDE, OP. 130, ÎN SI BEMOL MAJOR, PARTEA a II-a, PRESTO*

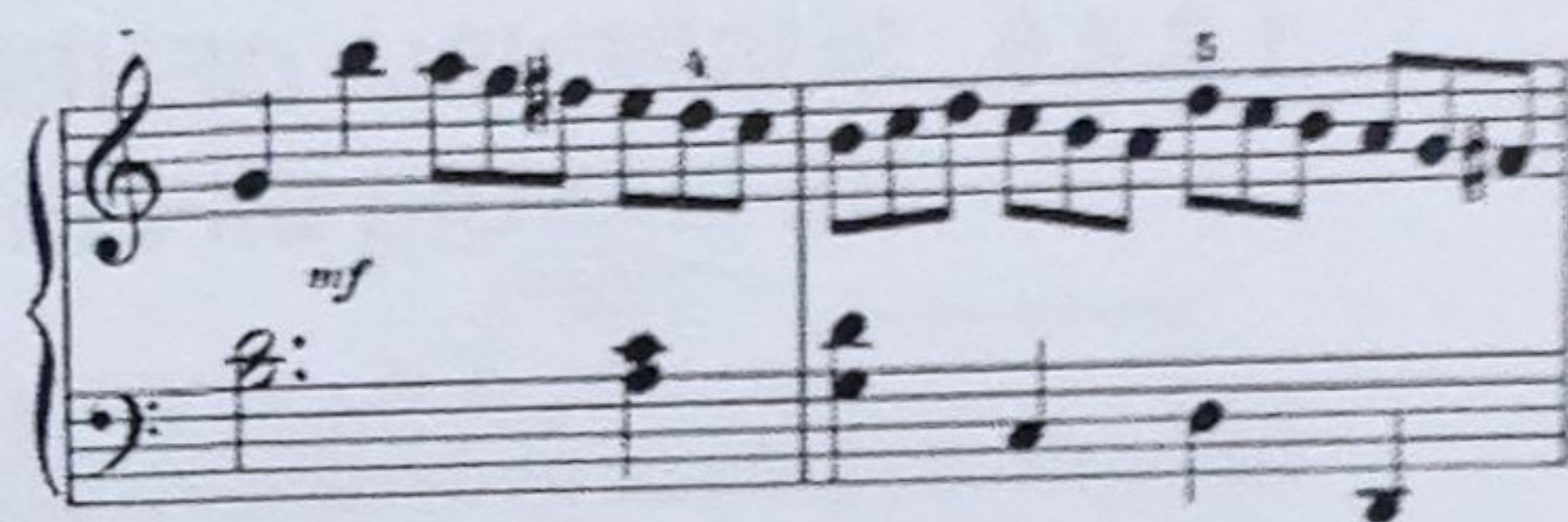
L'istesso tempo.

The musical score for Example 128 is presented in two systems. The first system includes staves for Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). Each staff contains the lyrics "ritar - dan - do". Above the staves, the tempo marking "L'istesso tempo." is written. The second system continues the musical notation for the same instruments. Dynamic markings such as "f" (forte) and "p" (piano) are visible throughout the score. A vertical rectangular box highlights a specific section of the music across both systems, likely indicating the general suspension mentioned in the text.

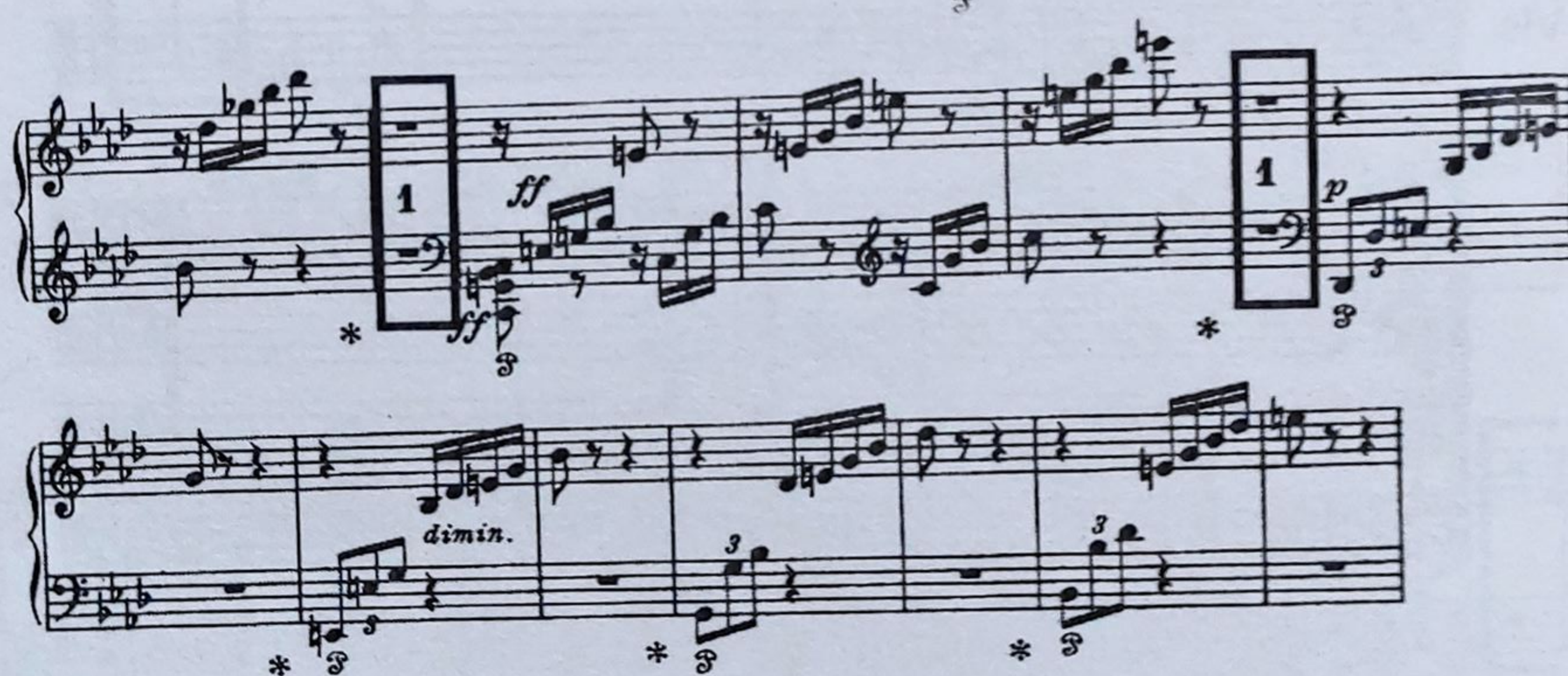
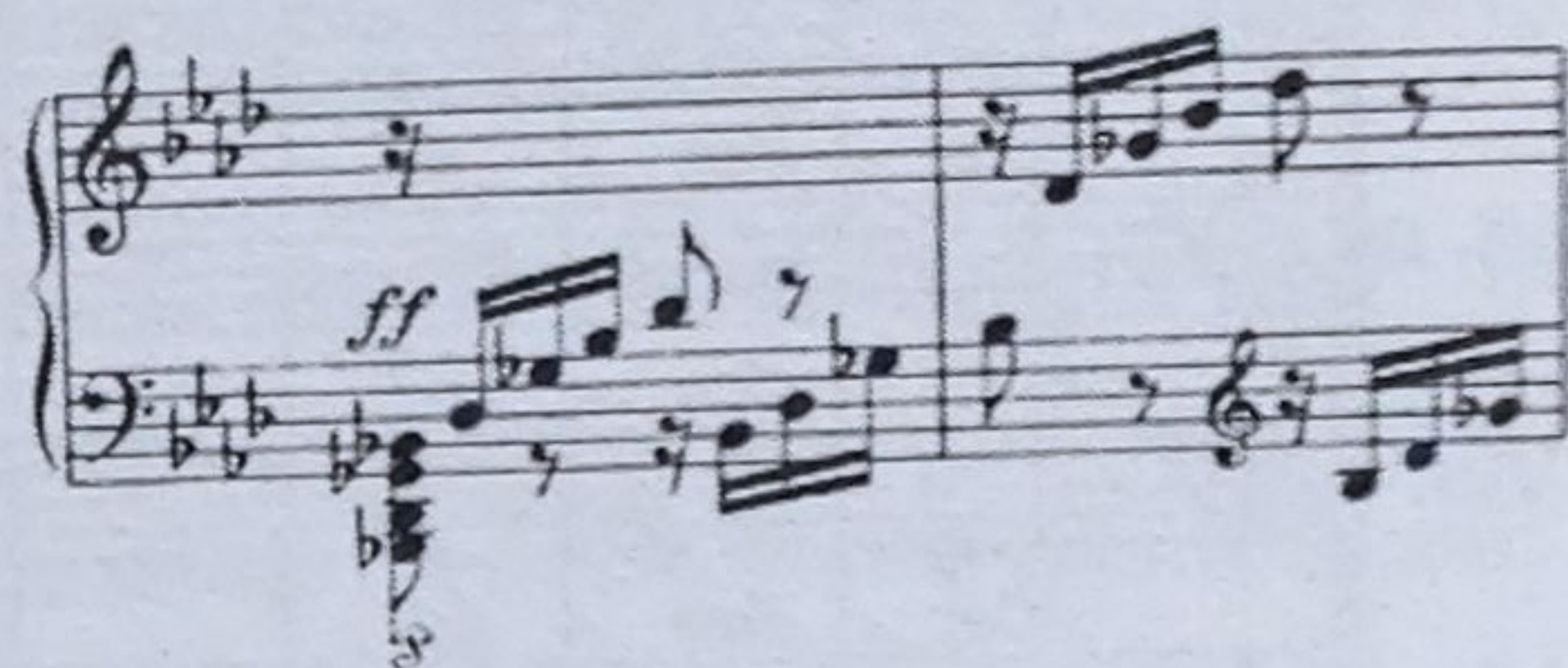
1.3.4.6. SUSPENSIA GENERALĂ CA ELEMENT DISCONTINUU ÎN MIȘCAREA FLUIDĂ DE MARE VITEZĂ

Mișcarea continuă la scară macrotemporală instaurează conotația generală a devenirii previzibile, pe axa edificării succesive a sonorității. Intervenția spontană a pauzei generale declanșează, după cum subliniam la începutul comentariului, o destructurare flagrantă, amplificată uneori intermitent, cu impact deosebit în evoluțiile fondate pe tempo-uri rapide:

Ex. 129 D. SCARLATTI –
SONATA PENTRU PIAN
(NR. 5), ÎN DO MAJOR



Ex. 130 L. v. BEETHOVEN –
SONATA PENTRU PIAN,
OP. 57, ÎN FA MINOR,
PARTEA a III-a

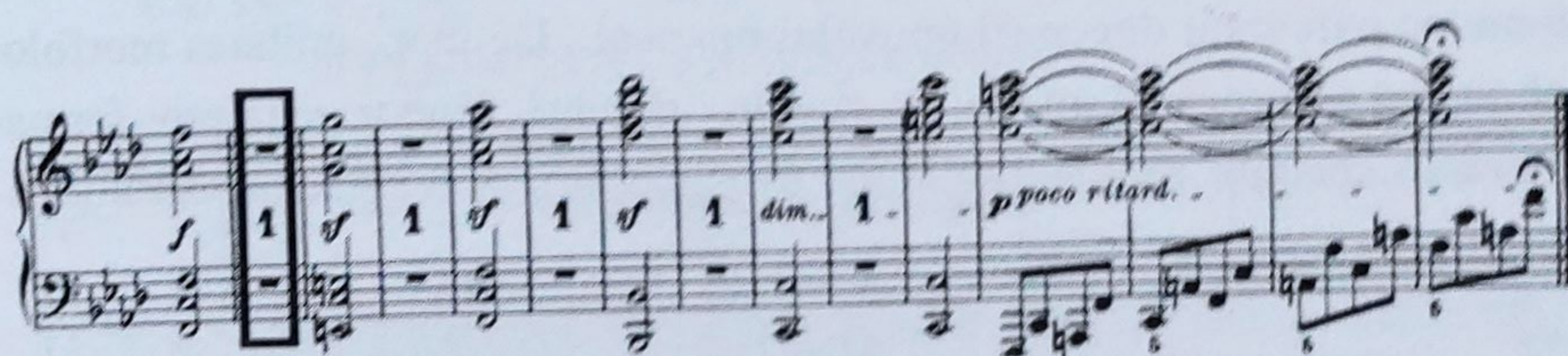


1.3.4.7. SUSPENSIA GENERALĂ ÎN SECȚIUNEA CONCLUZIVĂ (CODA)

Pentru a încheia ciclul funcționalității temporal-configurative a suspensiei prin pauză generală, început cu etalarea potențialului structiv al fenomenului în etapa expozitiv-tematică, să prezentăm un exemplu de inter-

polare periodic-egală în alternanța sonoritate/pauză, edificat pe segmentul final-concluziv tip *Coda*, al unei întregi părți de sonată:

Ex. 131 L. v. BEETHOVEN – *SONATA PENTRU PIAN, OP. 110, ÎN LA BEMOL MAJOR, PARTEA a II-a*



1.4. ANACRUZA

Dinamica timpului configurativ descrie o curbă procesuală care unește două momente definitorii: începutul și sfârșitul opusului muzical. Fizic vorbind, edificiul sonor se supune acestor determinante, subiectiv, însă, efectul psihologic al muzicii transcende limita și unidirecționalitatea timpului linear, făcând posibilă deplasarea imaginară în multiplă dimensionalitate.

Ocupându-ne de cronologia muzicală, ne vom situa, obligatoriu, în sfera cauzalității obiective, luând act de sensul ireversibil al curgerii evenimentelor sonore. În acest context, dincolo de rememorări, reiterări și sinteze recapitulativ-concluzive, opusul muzical este o secvență temporală, mai mult sau mai puțin extinsă, a cărei persistență este marcată de cele două limite enunțate: nașterea și dispariția sonorității.

Pentru momentul de început, de care ne vom ocupa în continuare, dinamica temporal-configurativă cunoaște două ipostaze: cruza și anacruza.

Fără a insista asupra datelor tehnice cu privire la structurarea celor două aspecte, vom dezvolta o serie de observații ce urmăresc modalitatea de structurare anacruzigă a debutului, cazuistica bogată și diversă a manifestării fenomenului rezervând concluzii dintre cele mai interesante.

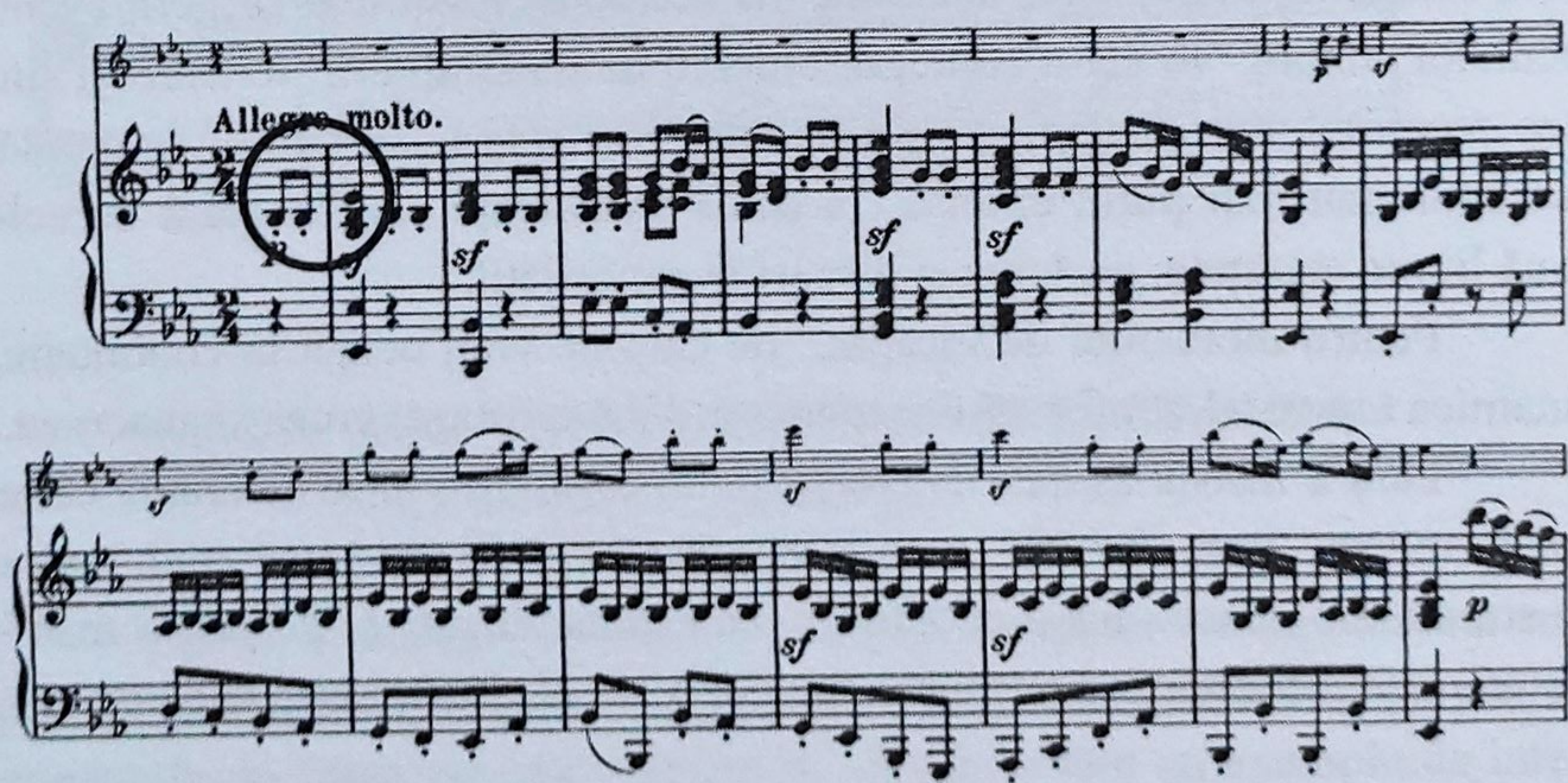
Cu caracter generic, se poate afirma că anacruza are rol pregătitor, anticipativ. Totuși, aceste caracteristici sunt reductive deoarece limitează ființarea fenomenului doar la granița temporală trasată de relația neaccentuat-accentuat. Configurația anacruzică, dincolo de cauzalitatea anticipativ-pregătitoare, deține un potențial structiv care își etalează elementele latente pe parcursul devenirii ópusului muzical. De fapt, unitatea morfologică prinsă în procesul anacruzic devine, deseori, factor generativ-formativ pentru secțiuni considerabile ale discursului sonor. Asupra acestui aspect vom reveni.

1.4.1. ANACRUZA ȘI STRUCTURILE ARHETIPALE

Vom începe observarea manifestării fenomenului în aria stilistică a Barocului și Clasicismului muzical cu câteva exemple în care anacruza este structurată în baza unor arhetipuri temporale recunoscute.

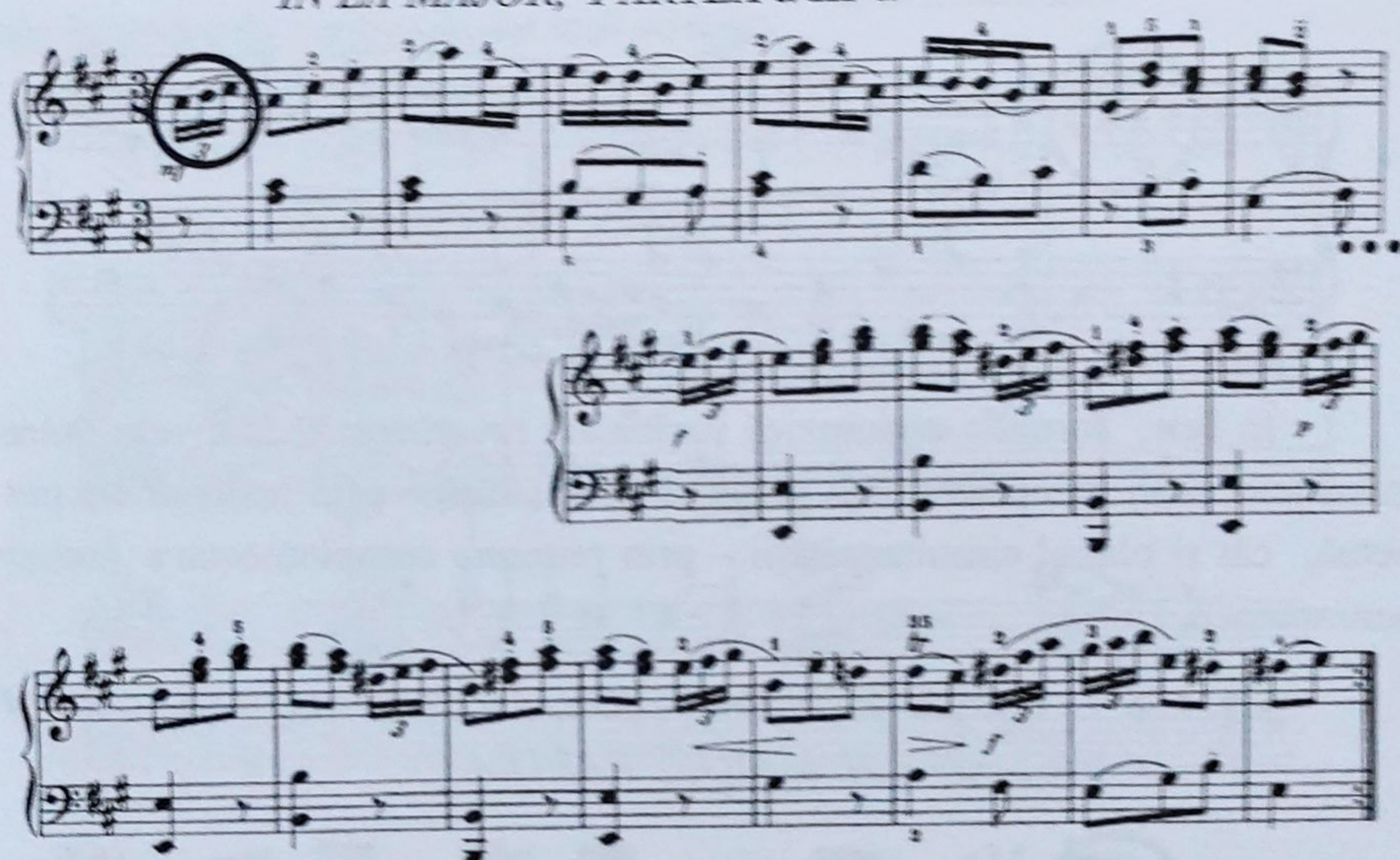
Unul dintre cele mai pregnante arhetipuri configurative este **anapestul**. Îl găsim în postură formativ-anacruzică și, grație vitalității sale, auto-perpetuându-se la nivelul unei întregi structuri expozitiv-tematice:

Ex. 132 L. v. BEETHOVEN – SONATA PENTRU PIAN ȘI VIOARĂ, OP. 12 NR. 3, ÎN MI BEMOL MAJOR, RONDO



Un al doilea arhetip ritmic, având o reprezentare imensă în lumea structurilor anacruzice, este acela de **tribrah diminuat**. Am extras un exemplu în care formula configurativă inițială revine cu caracter repetitiv într-un segment apropiat de momentul debutului:

Ex. 133 J. HAYDN – *SONATA PENTRU PIAN (NR. 23),
ÎN LA MAJOR, PARTEA a III-a*

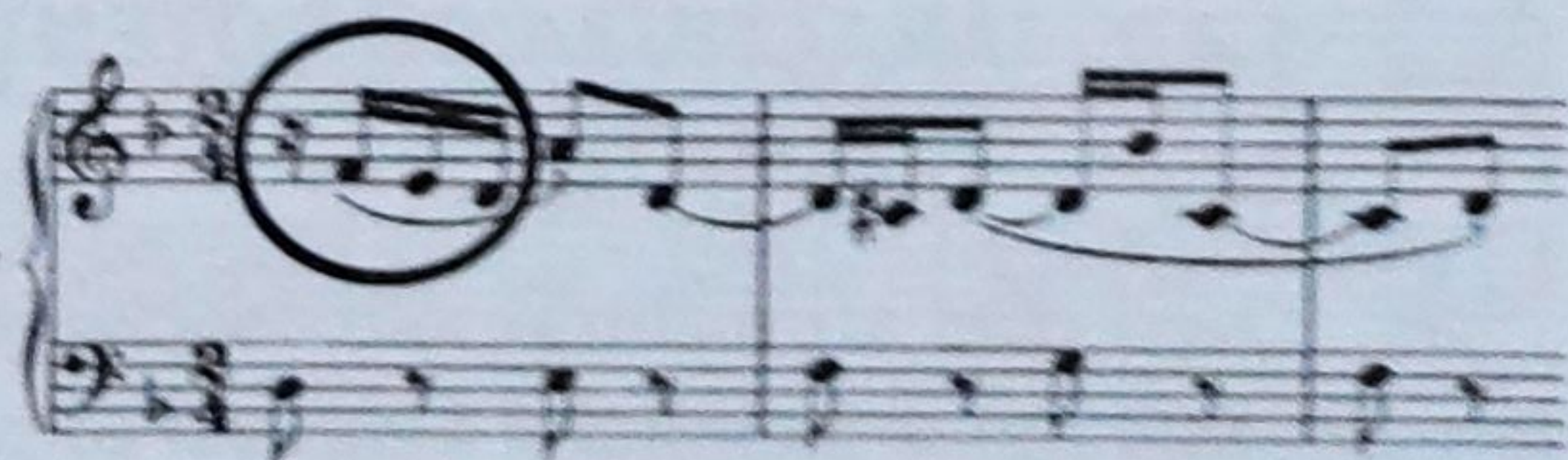


Ritmul muzical deține, indubitabil, o serie de constante, „indiferente” la stil, autor sau epocă. Un studiu special dedicat acestei probleme ar putea releva multe dintre motivele care stau la baza opțiunilor convergente ale compozitorilor, pentru unul sau altul dintre arhetipurile ritmice.

Pentru edificare, supunem analizei comparate trei exemple aparținând unor stiluri și epoci de creație diferite.

În primul, întâlnim o anacruză interioară care se va reproduce reductiv la nivelul întregului segment tematic:

Ex. 134 J. S. BACH –
*SCHERZO, BWV. 844,
ÎN RE MINOR*



În cel de-al doilea caz, tribrahul diminuat anacruhic se repercutează asupra structurii celorlalte voci, configurând scurte momente de ritm complementar. Mai târziu, el va deveni element generativ în diferite cicluri secvențiale:

Ex. 135 G. FR. HÄNDEL – *SUITA a III-a PENTRU PIAN, ALLEMANDE*



În fine, formula anacruhică semnalată reverberează la nivelul întregului temporal, acoperind atât planul succesivității – prin juxtapunere perpetuă, cât și planul simultaneității – prin reiterare complementară (acompaniament):

Ex. 136 L. v. BEETHOVEN – *SONATA PENTRU PIAN, OP. 14 NR. 2, ÎN SOL MAJOR, PARTEA I*



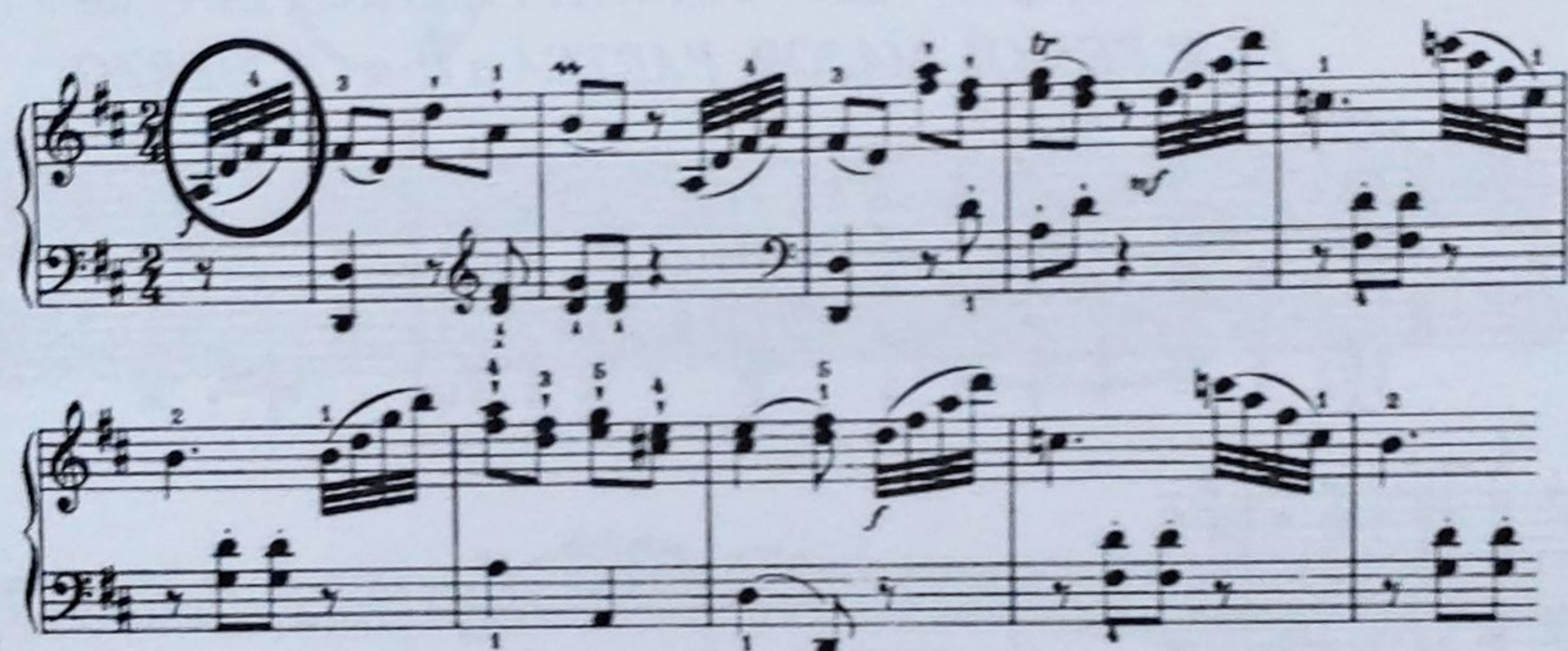
1.4.2. ANACRUZA CU POTENȚIAL (RE)GENERATIV-FORMATIV

După cum afirmam în introducerea acestui subcapitol, unitatea informațională tipică incipitului temporal se poate „deplasa” în zone imedia-

te, apropiate sau depărtate față de momentul apariției inițiale. În acest fel, microstructurile anacruzice proliferază în plan generativ-formativ, asigurând diversitatea sau, prin opoziție, exclusivitatea configurației ritmice.

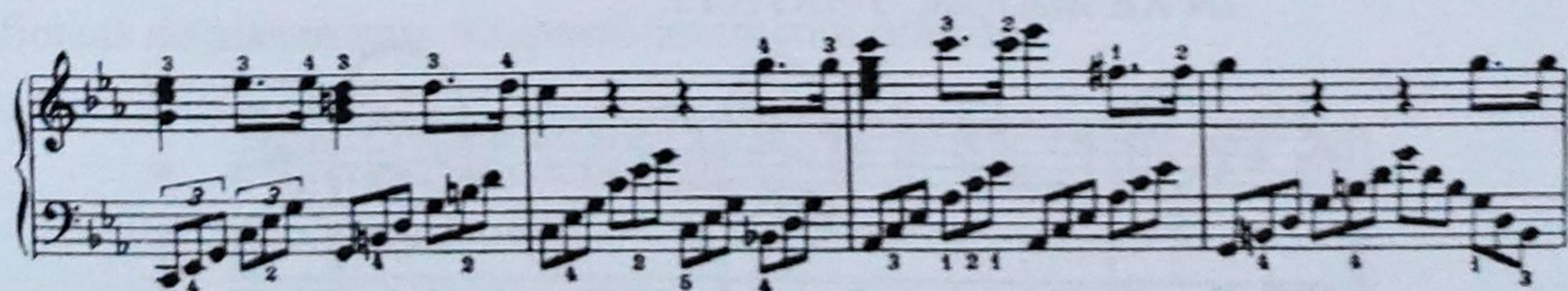
O anacruză percutantă dintr-un *Allegro* de sonată revine periodic, constituindu-se în reper temporal-configurativ pentru întreaga secțiune expozitivă. În plan global, respectiva structură va cunoaște reiterări secvențiale la intervale temporale tot mai strânse:

Ex. 137 J. HAYDN – SONATA PENTRU PIAN (NR. 20),
ÎN RE MAJOR, PARTEA I



Beneficiind de pregnanța ritmului punctat, următoarea microstructură anacruzică, laconică și incisivă, va genera o extinsă suprafață izoritmă, persistența ostinată potențând valențele formative latente ale stadiului originar:

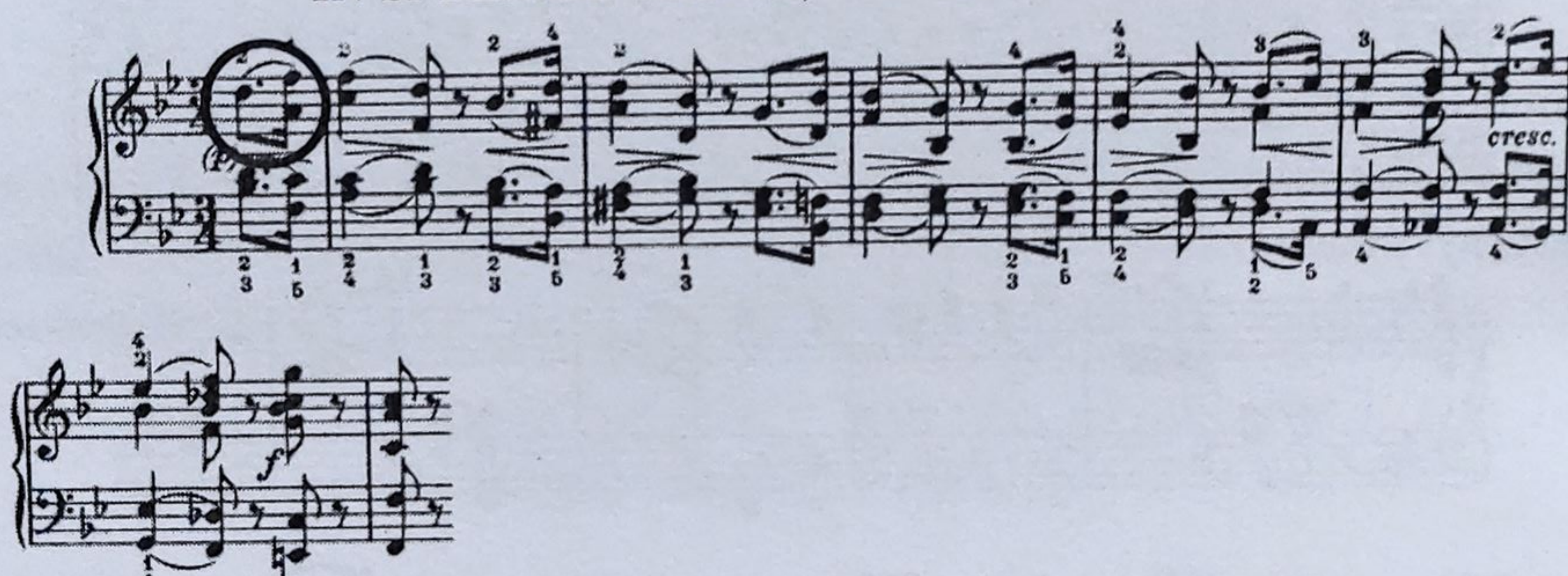
Ex. 138 W. A. MOZART – CONCERT PENTRU PIAN
ȘI ORCHESTRĂ, KV 491, ÎN DO MINOR,
PARTEA a III-a





O formulă similară, dar absolutizată în plan bidimensional de structură izoritmă polistratificată, reflectă valențele re-generative ale incipitului anacruhic, suportul temporal reiterativ cedând funcția transformațională compartimentelor melodic și armonic:

Ex. 139 L. v. BEETHOVEN – *SONATA PENTRU PIAN, OP. 106, ÎN SI BEMOL MAJOR, PARTEA a II-a, SCHERZO*



1.4.3. ANACRUZA CU POTENȚIAL TRANSFORMAȚIONAL

Formativitatea microstructurilor anacruhice se manifestă și în plan transformațional.

Iată un prim exemplu în care incipitul anacruhic suportă o lărgire prin densificare graduală trifazică:

Ex. 140 J. HAYDN – *SONATA PENTRU PIAN (NR. 28), ÎN RE MAJOR, PARTEA I*



Aceeași transformare trifazică este legată de procedeele combinate ale augmentării și extensiei unei figuri anacruze, plasate pe traseul ostinat al basului:

Ex. 141 L. v. BEETHOVEN – *SONATA PENTRU PIAN, OP. 57, ÎN FA MINOR, PARTEA a III-a*

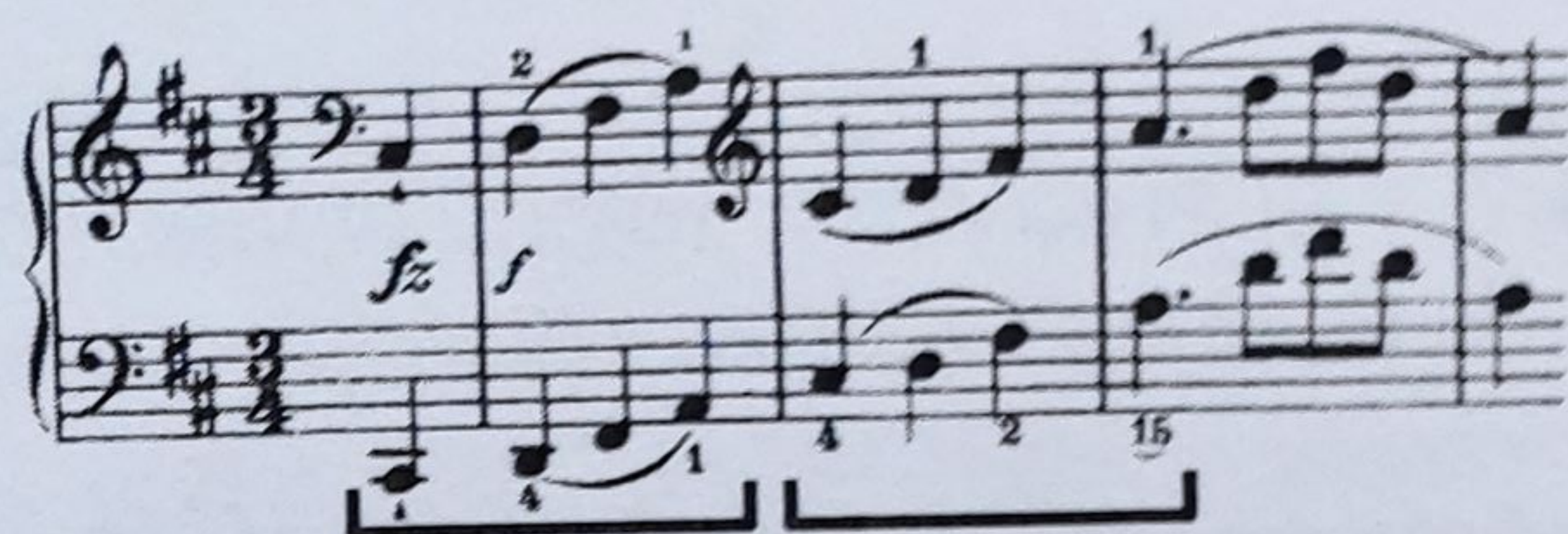


Unul dintre cele mai interesante procese transformaționale este acela al defazării (care va fi tratat pe larg într-un alt capitol). Procesul în cauză gestionează relația de reversibilitate între două fenomene contrare: **cruza și anacruza**.

Iată cum defazarea este implicată transformațional în relația **anacruză-cruză**. Se remarcă modul în care unul și același desen melodic beneficiază de plasamente temporal-incipiente diferite:

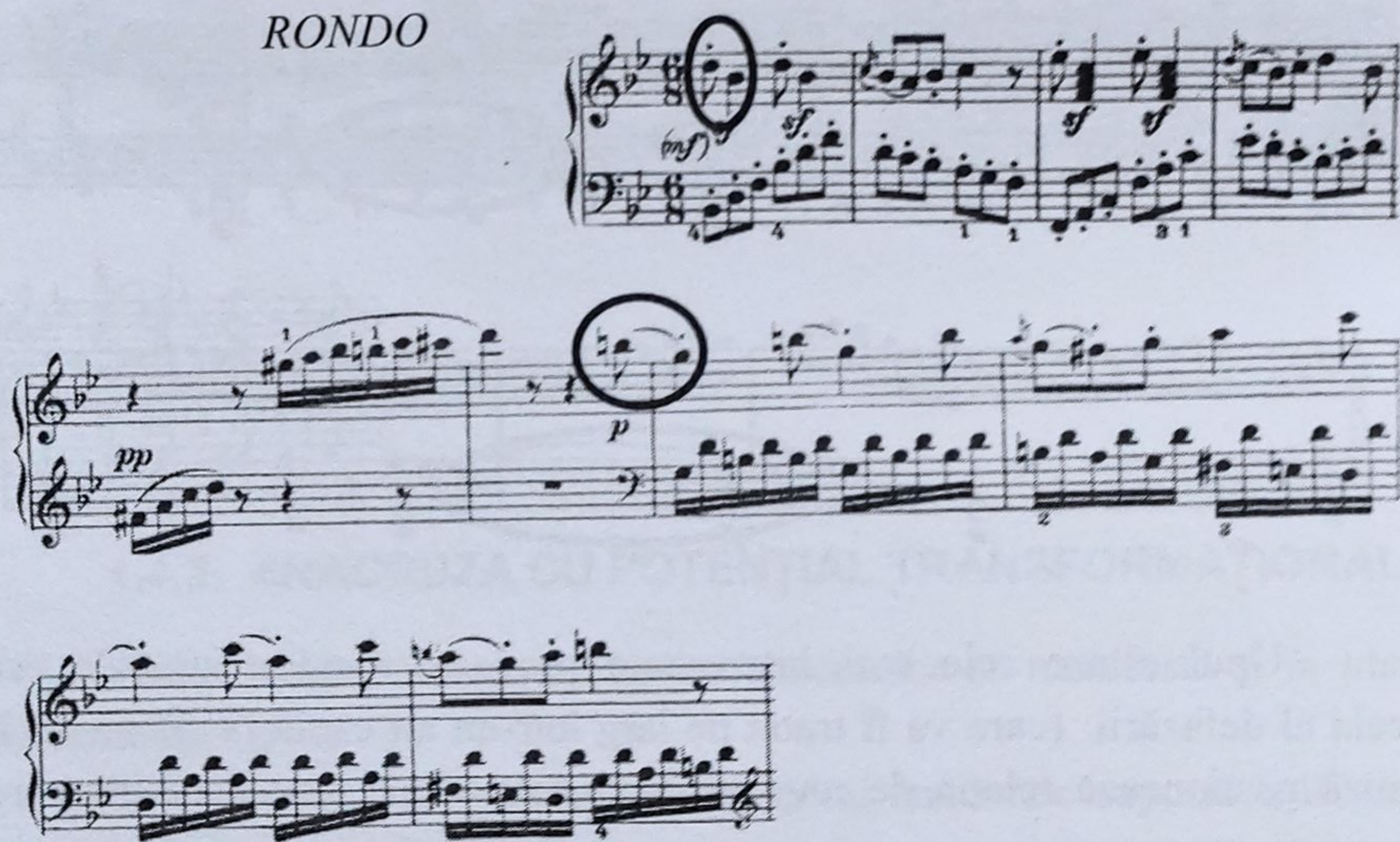
- neaccentuat/anacruze;
- accentuat/cruze

Ex. 142 J. HAYDN – *SONATA PENTRU PIAN* (NR. 38),
ÎN RE MAJOR, *PARTEA a III-a*



Și, într-o perfectă simetrie, relația reversibilă **cruză-anacruză**:

Ex. 143 L. v. BEETHOVEN – *CONCERT PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ*, OP. 19 NR. 2, ÎN SI BEMOL MAJOR, *RONDO*



1.4.4. ANACRUZA CU AMPLITUDINE ANTICIPATIVĂ

Operația de configurare anacruzigă este angrenată uneori în structuri ample, supradimensionate, cu rol constructiv și expresiv deosebit.

Procedura cea mai frecventă indică preferința pentru principiul reiterativ: o formulă constituită la nivel microstructural este reluată secvențial în cadrul unui segment cu funcționalitate anacruzigă.

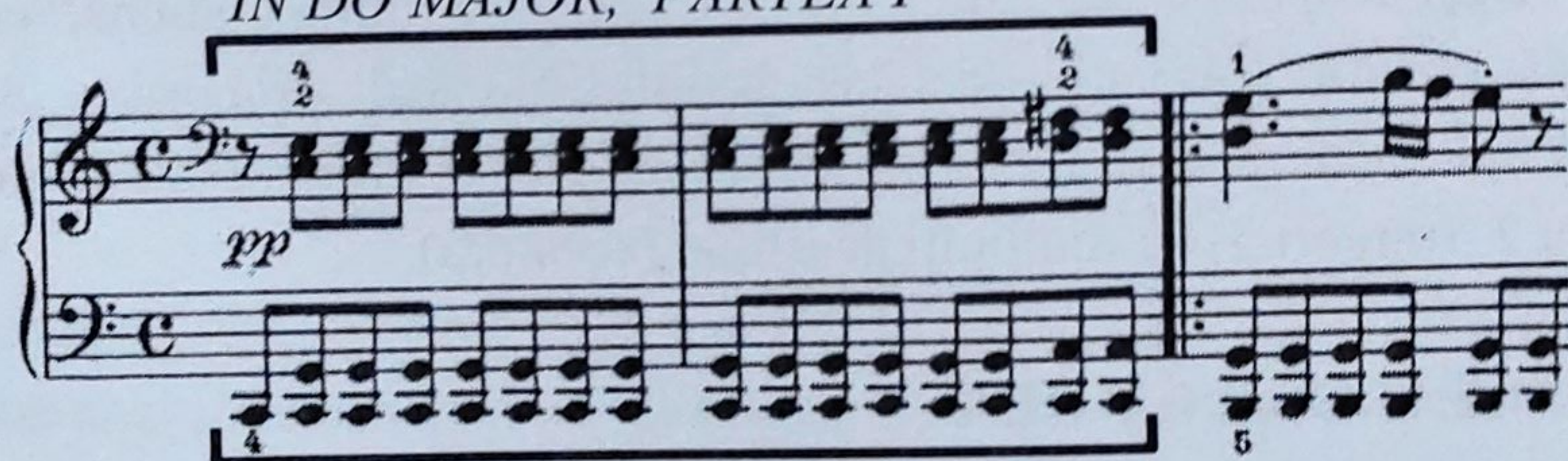
Primul exemplu prezintă un ciclu secvențial-anacruhic extins pe 3 etape, cu depășirea evidentă a cadrului metric:

Ex. 144 J. HAYDN – *SONATA PENTRU PIAN* (NR. 36),
ÎN LA MAJOR, PARTEA I



Repetarea, *stricto senso*, conferă consistență percutantă și extensie temporal-configurativă unei largi anacruze din deschiderea următorului *Allegro* de sonată:

Ex. 145 L. v. BEETHOVEN – *SONATA PENTRU PIAN*, OP. 53,
ÎN DO MAJOR, PARTEA I



Reciclându-se trifazic-secvențial, motivul anacruhic dispus pe trei registre de înălțime distincte structurează una dintre cele mai cunoscute anacruze beethoveniene care, prin amploarea și configurația ei, este comparabilă cu aceea din partea a IV-a din *Simfonia I*, op. 21, în Do major sau cu anacruza din partea I a *Simfoniei a IV-a*, op. 60, în Si bemol major, ale aceluiași compozitor:

Ex. 146 L. v. BEETHOVEN – *CONCERT PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ*,
OP. 37 NR. 3, ÎN DO MINOR, PARTEA I





1.5. COMPRIMAREA-DILATAREA

Fundamentat pe binomul **durată-structură**, timpul configurativ deține premisele comprimării și dilatării, frecvent activate în dinamica procesuală a devenirii ópusului. Tehnici transformaționale străvechi, testate încă de polifoniștii școlii franco-flamande, **diminuarea** și **augmentarea** sunt angrenate ca operații configurative la nivel micro- și macrotemporal deopotrivă, interesând atât secțiunile expozitiv-tematice cât și pe cele elaborativ-tranzitive.

Deși acoperă o cazuistică diversă, există o limită comună, consubstanțială viziunii Barocului și Clasicismului muzical: proporția. Aceasta cultivă îndeosebi raporturile de simetrie rezultate în urma divizării/multiplicării cu 2 (rareori 3) și multiplii acestuia (acestora).

1.5.1. DIMINUAREA

Cronogeneza structurilor expozitiv-tematice beneficiază în mod real de aportul configurativ al operației de **diminuare**.

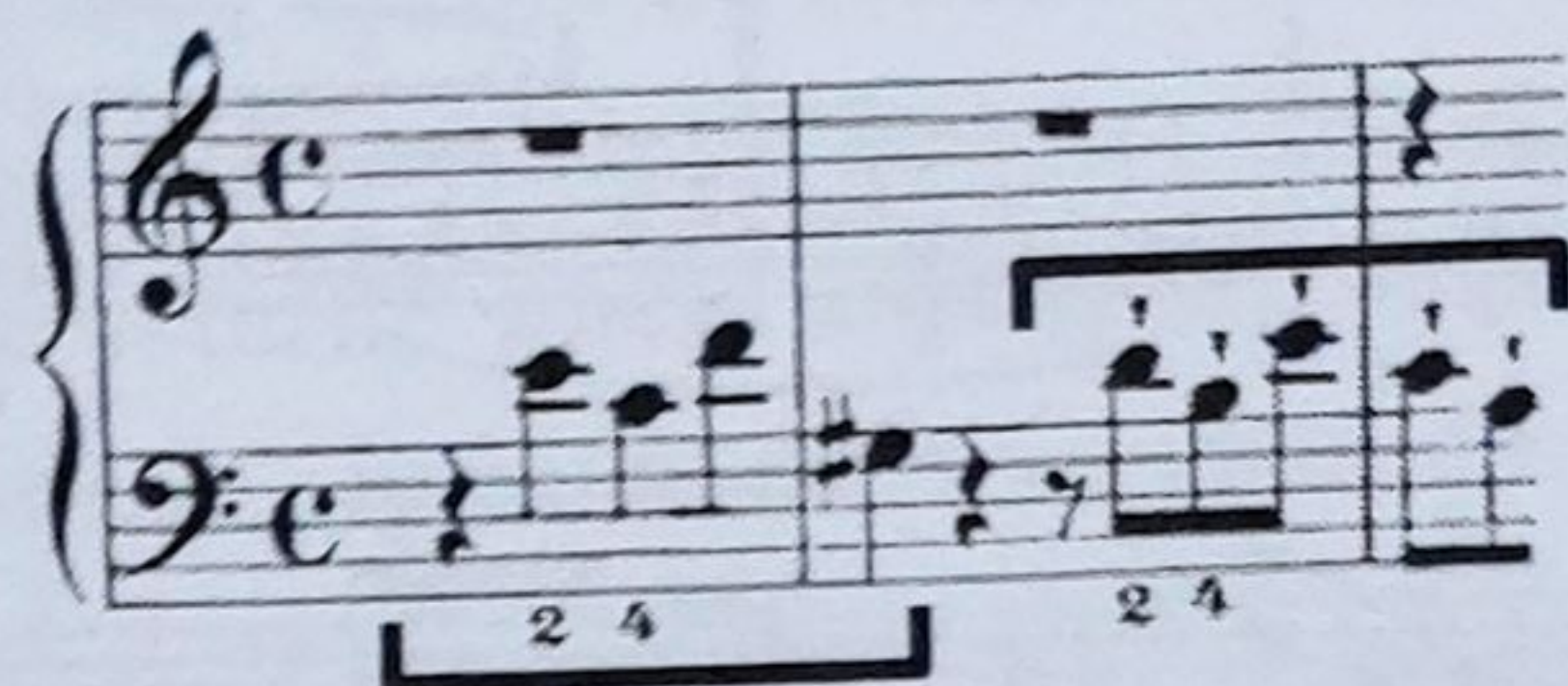
1.5.1.1 CONEXIUNI SINTACTICE

a. ZONA EXPOZITIV-TEMATICĂ

În viziunea lui J. S. Bach, construcția unor subiecte de fugă se edifică în baza juxtapunerii structurii originale cu derivata ei reductivă. Juxtapunerea celor două ipostaze poate fi:

- disjunctă:

Ex. 147 J. S. BACH – *CLAVECINUL BINE TEMPERAT, VOL. II, FUGA XX, ÎN LA MINOR*



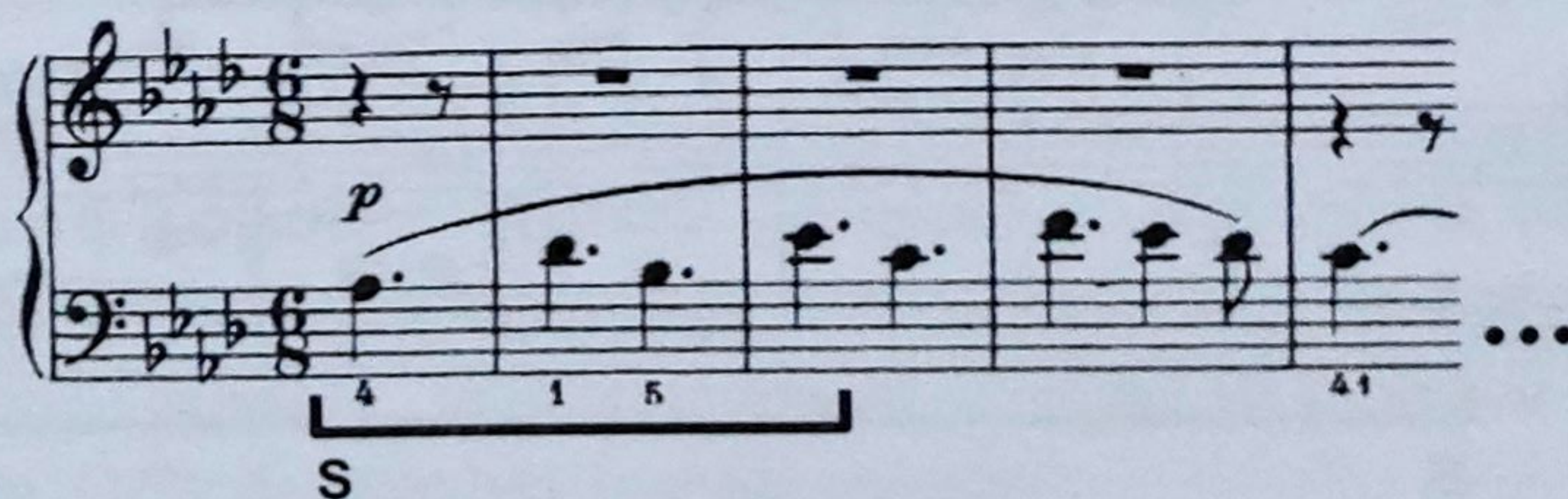
- conjunctă:

Ex. 148 J. S. BACH – *CLAVECINUL BINE TEMPERAT, VOL. I, FUGA XIV, ÎN FA DIEZ MINOR*



Rămânând în zona sintaxei polifone, să observăm un model de abordare a operației reductiv-temporale bivalente (diminuări prin raport de $1/3$, respectiv, $1/6$), interesând atât axa succesivității cât și pe cea a simultaneității:

Ex. 149 L. v. BEETHOVEN – *SONATA PENTRU PIAN, OP. 110, ÎN LA BEMOL MAJOR, FUGA*





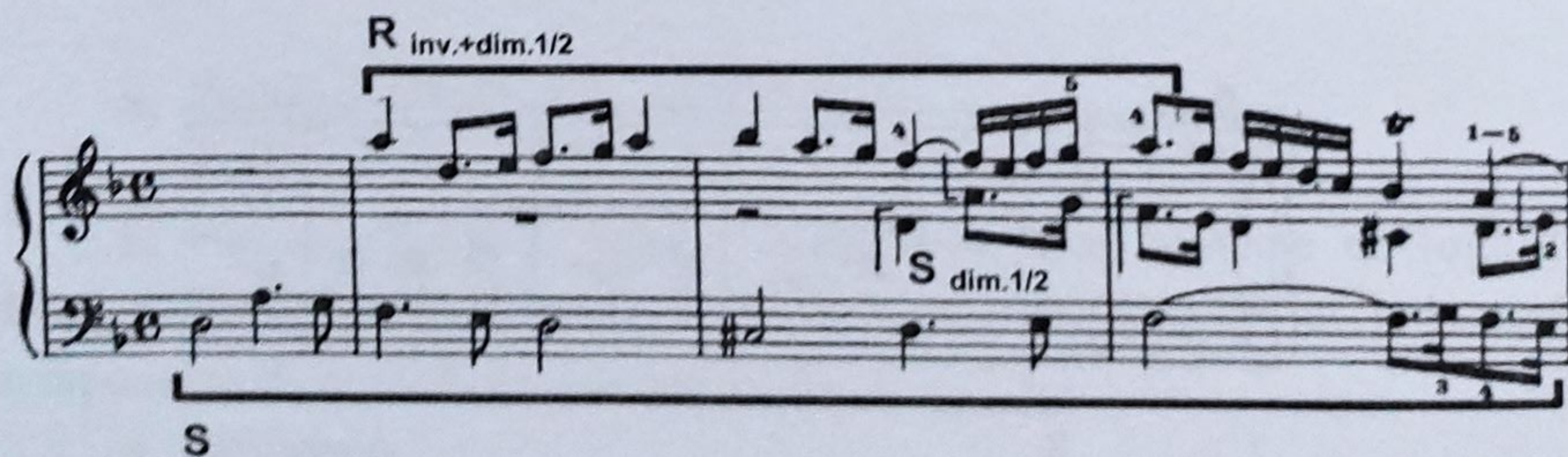
În context, subiectul de fugă suportă o primă diminuare (raport 1/3), reiterată pe segmentul temporal acoperit de același subiect în forma sa augmentată (2/1) – simultaneitate:

S aug.
S dim.1

O a doua diminuare (S dim.2, raport 1/6) va debuta în secțiunea *Meno Allegro*, pe care o va particulariza secvențial.

Într-o ordine recurentă a exemplurilor, dar, poate, cu atât mai elocventă, să prezentăm originea tehnicii de simultaneizare a variantelor, în viziunea celui care a propulsat-o primul la cote valorice maxime. Este vorba despre *Arta fugii*, laboratorul experimentelor polifonice exhaustive:

**Ex. 150 J. S. BACH – ARTA FUGII, CONTRAPUNCTUS (6),
IN STILO FRANCESE**



a. ZONA ELABORATIV-TRANZITIVĂ

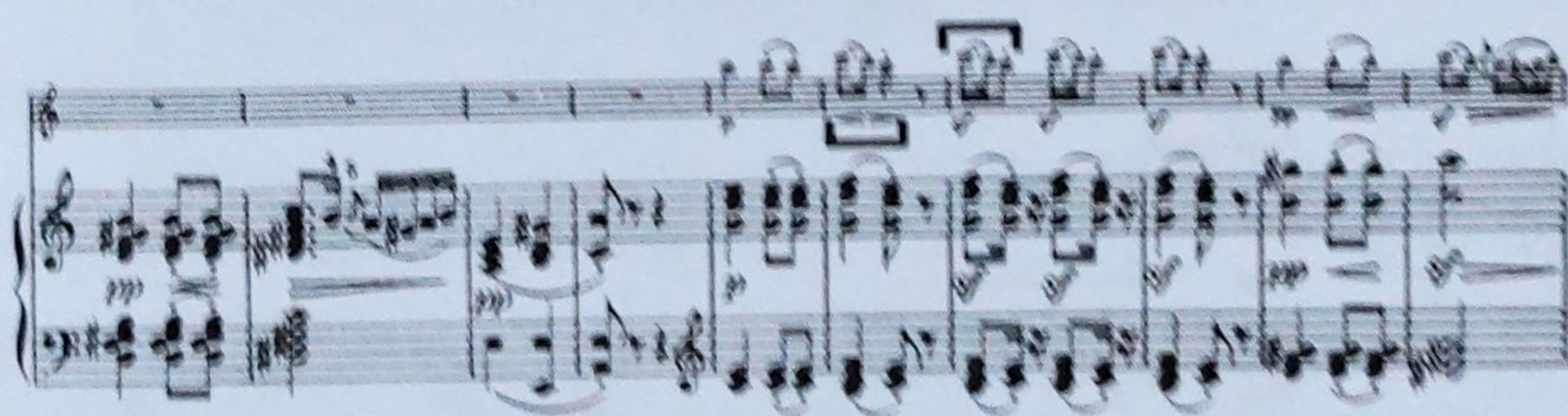
Exigențele avansării pe linia cronologiei sonore promovează deseori structuri derivate, la scară temporală redusă. Este cazul diminuărilor ritmice, veritabile rezonanțe ale modelelor în baza cărora se edifică.

În zona infrastructurii, unele unități microtemporale se perpetuează reductiv, prin juxtapunere, îmbinând diminuarea cu repetarea:

Ex. 151 L. v. BEETHOVEN – *CVARTET DE COARDE, OP. 95, ÎN FA MINOR, PARTEA a IV-a*



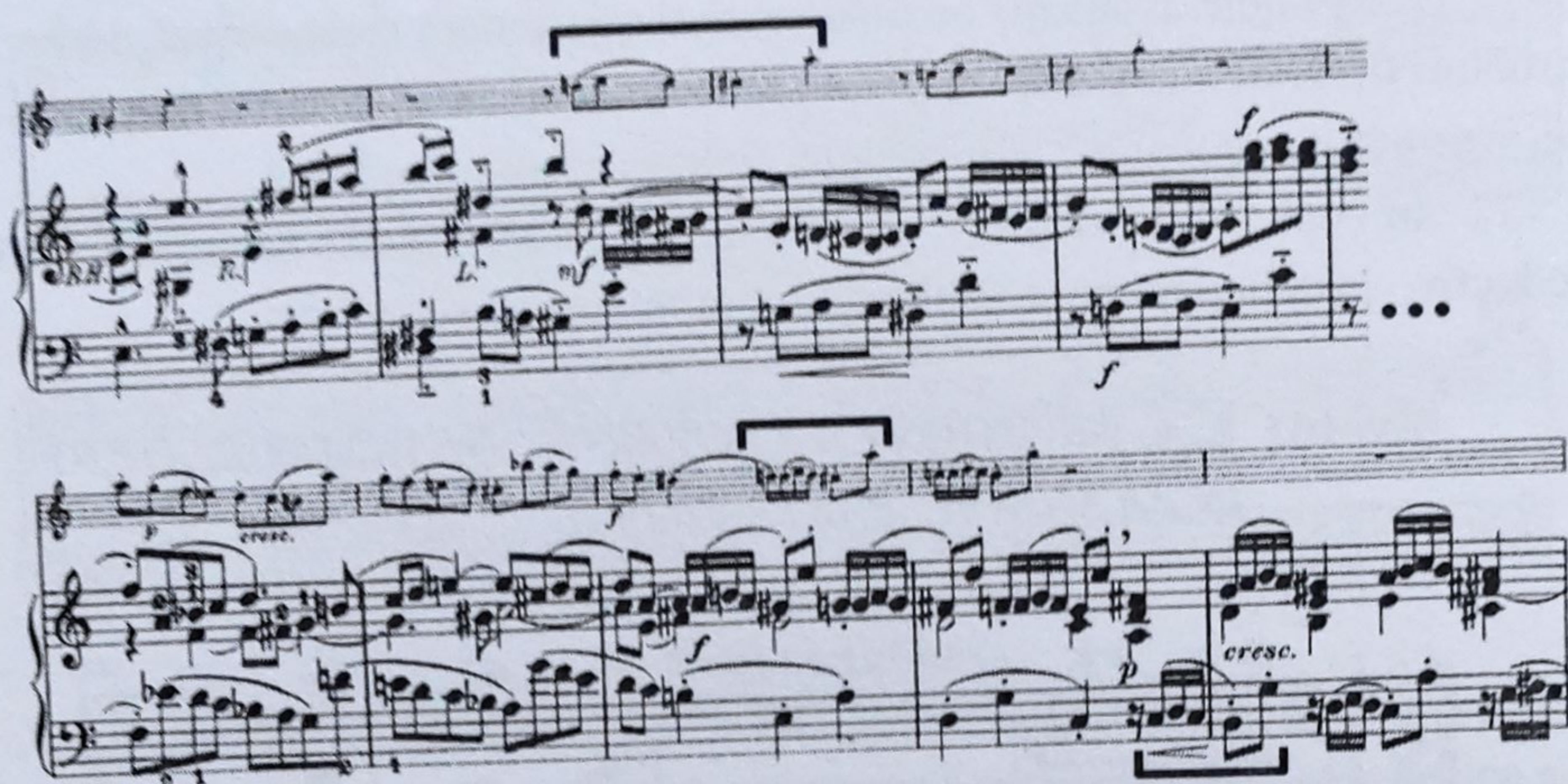
Ex. 152 L. v. BEETHOVEN – *SONATA PENTRU PIAN ȘI VIOARĂ, OP. 12 NR. 2, ÎN LA MAJOR, PARTEA a II-a*



În cadrul sintaxei, variantele diminuate se reproduc la distanță, contribuind la stabilirea unor analogii și corespondențe între secțiuni.

În primul exemplu, motivul prezentat de vioară va fi preluat în formă diminuată (1/2) de către bas (partida pianului):

Ex. 153 W. A. MOZART – SONATA PENTRU PIAN ȘI VIOARĂ,
KV 402, ÎN LA MAJOR, FUGA



În cel de-al doilea exemplu, diminuarea se mută în plan macrotem-
poral, în sensul că o întreagă secțiune configurată reiterativ-izoritmnic la
valoarea-etalon a pătrimii (pulsatie-timp în măsura de 4/4) va fi reprodusă
reductiv la valoarea-etalon a optimii (pulsatie-diviziune în cadrul aceleiași
măsurii):

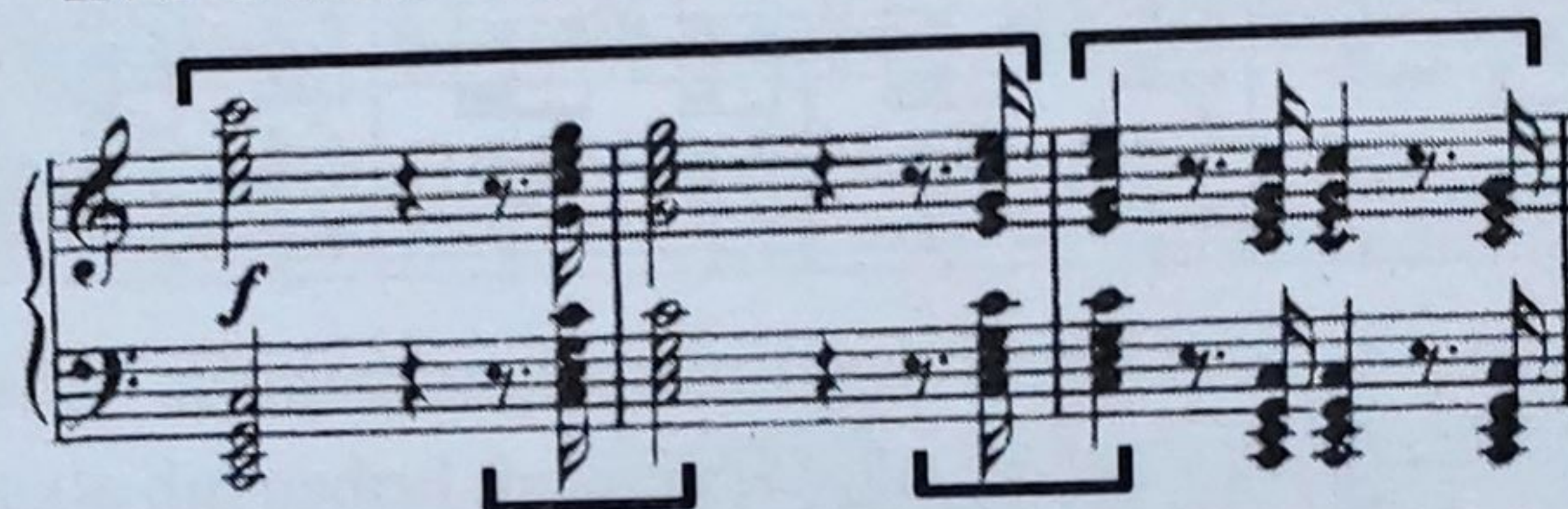
Ex. 154 L. v. BEETHOVEN – SONATA PENTRU PIAN ȘI
VIOARĂ, OP. 23, ÎN LA MINOR, PARTEA a II-a



Este interesant de semnalat și un caz în care operația reductivă înterează atât sonoritatea cât și pauza.

Mai precis, în baza unei proporții comune – valoare etalon, pătrimea – se operează diminuarea unui termen al configurației ritmice (doimea devine pătrime) și se elimină pauza de separare corespunzătoare unității temporale amintite (pătrimea):

Ex. 155 W. A. MOZART – *CONCERT PENTRU PIAN, NR. 25, ÎN DO MAJOR, PARTEA a III-a*



1.5.2. AUGMENTAREA

Din perspectiva modelării temporale se va edifica și operația configurativă-opozabilă și complementară, totodată, diminuării: **augmentarea**.

1.5.2.1. CONEXIUNI SINTACTICE

a. ZONA EXPOZITIV-TEMATICĂ

Răspunzând aceluiași exigențe structurale, **augmentarea** se raportează fie la unități morfologice înfime,

Ex. 156 W. A. MOZART – *SONATA PENTRU PIAN, KV 309, ÎN DO MAJOR, PARTEA a II-a*,



fie la arhetipuri generative, cum este cazul acestui *dactil*, stilizare care se autoperpetuează izoritmnic pe un segment temporal extins și care își dobândește structura originală prin augmentare și regularizare, într-o secțiune analogă:

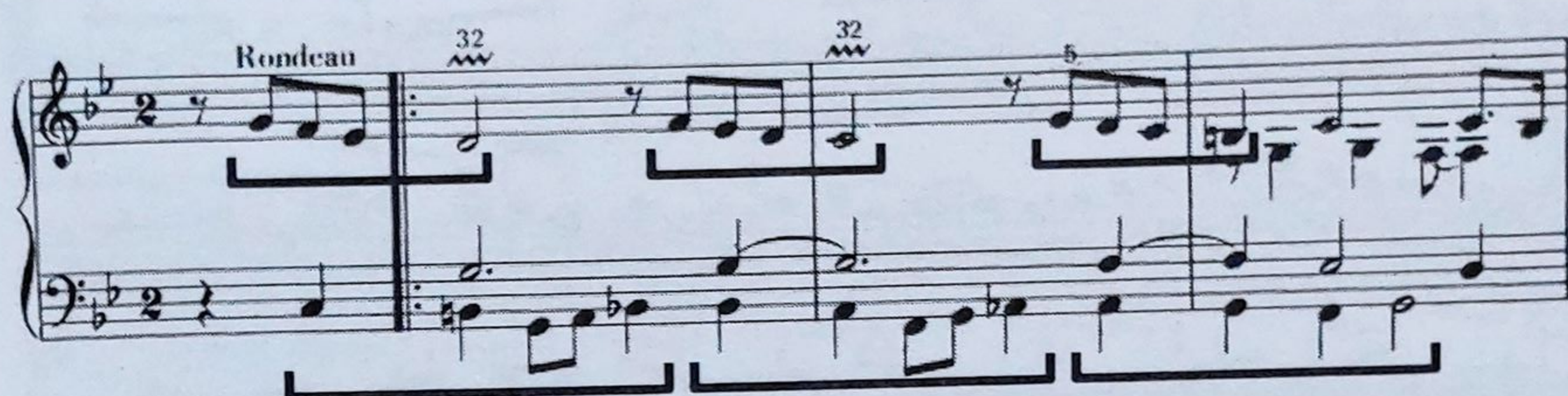
Ex. 157 L. v. BEETHOVEN – *VARIAȚIUNI PENTRU PIAN*,
OP. 65, *VARIAȚIUNEA II*; *VARIAȚIUNEA XXIV*

The image displays three systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves with a treble and bass clef, featuring a series of chords and single notes with dynamic markings *p* and *f*. The second system continues the piece with similar notation and dynamics. The third system shows a more complex passage with triplets and fingerings indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

În cadrul structurilor expozitiv-tematice augmentarea este investită cu funcționalitate expresă. Un exemplu deosebit ni-l oferă, în mod paradoxal, luxuriantul Couperin, care, în expunerea unei *Ciacone cu două teme* aduce surpriza simultaneizării a două variante aparținând aceluiași arhetip ritmic: **peon IV**. În context polifonic, în manieră de *stretto*, coexistă modelul original cu derivatul său augmentat:

The diagram shows a rhythmic motif on the left, consisting of four eighth notes grouped by a bracket. An arrow points to the right, where the same motif is shown again, but with the first two notes beamed together and the last two notes beamed together, indicating a different rhythmic grouping or augmentation.

Ex. 158 FR. COUPERIN – *PIÈCES DE CLAVECIN, TROISIÈME ORDRE, LA FAVORITE, CHACONNE À DEUX TEMPS (RONDEAU)*



b. ZONA ELABORATIV-TRANZITIVĂ

La Bach, tehnica augmentării este emblematică pentru procesele transformatoriale din cadrul formei de fugă. Două exemple vor fi, credem, edificatoare în acest sens:

Ex. 159 J. S. BACH – *CLAVECINUL BINE TEMPERAT, VOL. I, FUGA VIII, ÎN MI BEMOL MINOR* – augmentare 2/1



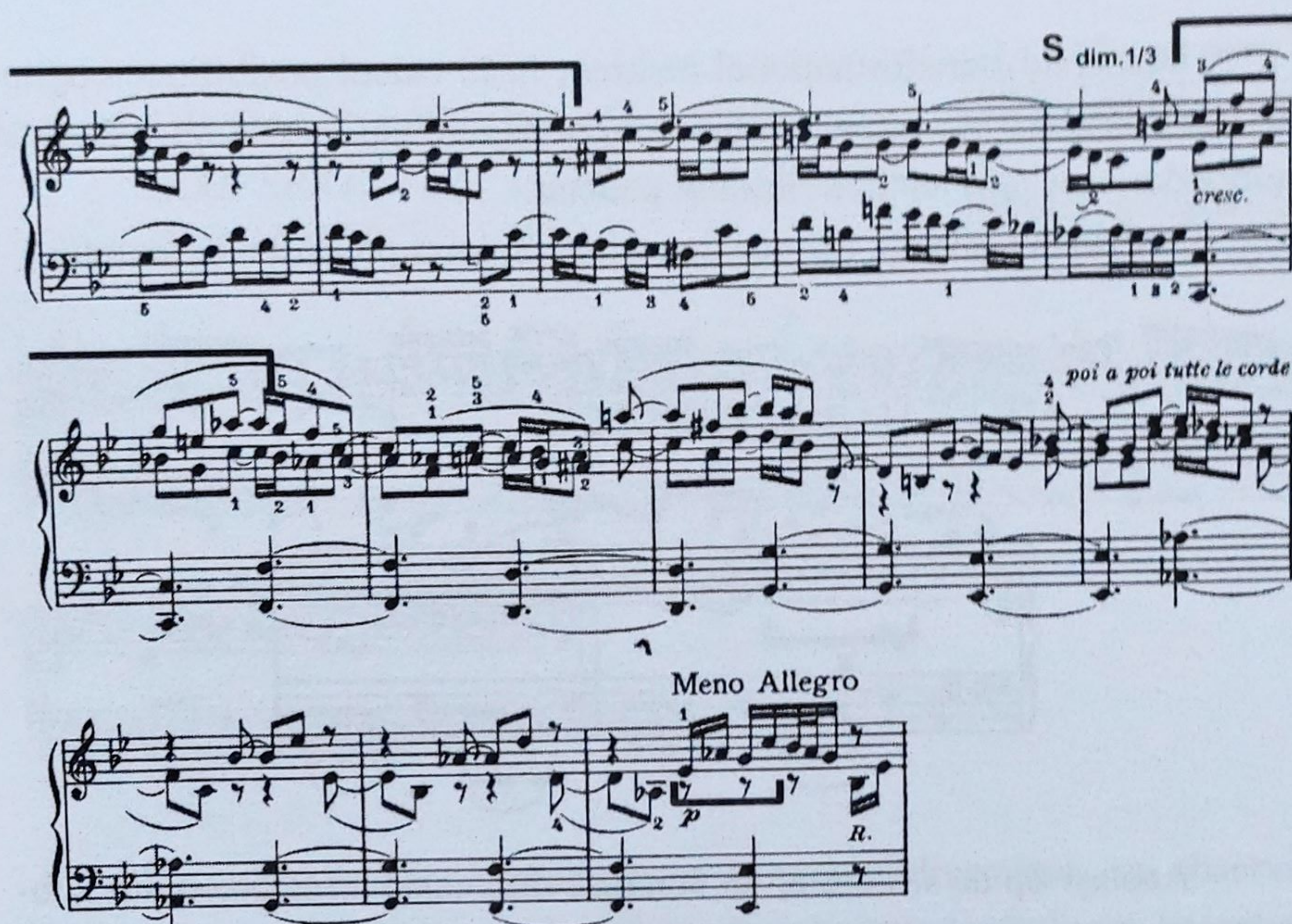
Ex. 160 J. S. BACH – *CLAVECINUL BINE TEMPERAT*,
VOL. II, *FUGA II*, ÎN DO MINOR – augmentare 2/1



În fine, o zonă elaborativ-transformațională, fundamentată pe operații reversibile de configurare temporală, ne prezintă, în manieră beethoveniană, coexistența simultană (cu replică permutativă în contrapunct dublu) a subiectului augmentat (raport 2/1) cu varianta diminuată (raport 1/3) a aceluiași model generativ:

Ex. 161 L. v. BEETHOVEN – *SONATA PENTRU PIAN*, OP. 110,
ÎN LA BEMOL MAJOR, *FUGA*





2. OPERAȚII CONFIGURATIVE DE NATURĂ MELODICO-RITMICĂ

2.1. RECURENȚA

Procesul de edificare temporală a ópusului muzical trăiește prin raportul judicios dintre constante și variabile, controlat și reglat periodic prin transformări și metamorfoze, atât în micro- cât și în macrostructură.

Dintre operațiile configurative importante, simetria de oglindă se dovedește a fi una dintre cele mai rezistente în aria mijloacelor tehnico-expressive la care au apelat compozitorii din toate timpurile.

Integrată dimensiunii temporale, **recurența** își etalează potențialul configurativ mai ales în zona microstructurii, acolo unde configurația (și percepția ei) descoperă reperele eficienței imediate. Este motivul pentru care ilustrăm fenomenul în cauză cu eșantioane sonore concentrate și nu cu secvențe macrotemporale de tipul canonului recurent, prezent, de altfel, în monumentalele construcții polifonice bachiene: *Ofranda muzicală* și *Arta fugii*.

Demersul transformațional-recurent ia în calcul posibilitatea oglin-
dirii unor elemente de infrastructură temporală, unități morfologice de tipul
acelora derivate prin tehnica ritmului punctat.

Iată două secvențe ritmice dezvoltate în baza procedeului amintit:

Ex. 162 J. HAYDN – *SONATA PENTRU PIAN* (NR. 9),
ÎN RE MAJOR, PARTEA I



Același tip de structură, în versiune diminuată însă, constituie sub-
stanța ritmică a binomului antecedent-consecvent:

Ex. 163 W. A. MOZART – *6 VARIAȚIUNI PENTRU PIAN*,
KV 398, ÎN FA MAJOR, VARIAȚIUNEA VI



Există situații în care fenomenul recurent devine principiu activ în
transformarea unor segmente temporale mai ample, producând o sensibilă
schimbare de perspectivă în aria evoluției generale. Cu mici licențe (in-
fime subdivizări), un prim ciclu secvențial modelat în baza juxtapunerii a
două formule distincte, corelate sincopal, va fi întrerupt în favoarea unui
tip de avansare simetric-inversat (recurent), realizat prin schimbarea cro-
nologiei termenilor componenți:

Ex. 164 J. S. BACH – *CLAVECINUL BINE
TEMPERAT, VOL. II, PRELUDIUL XXIV,
ÎN SI MINOR*



Procedeul funcționează identic și în exemplul următor, cu observația că recurența este de impact imediat, efectul ei producându-se în instanța juxtapunerii modelului cu varianta sa:

Ex. 165 W. A. MOZART – *SONATA PENTRU PIAN, KV 284,
ÎN RE MAJOR, PARTEA a III-a, TEMĂ CU VARIAȚIUNI;
VARIAȚIUNEA II*



Un caz de excepție, sub aspectul extensiei segmentului temporal, constă în transformarea structurii expozitiv-tematice – bazată pe formula de șaisprezecime cu punct urmată de treizecidoime – în replica ei inversată, într-o zonă mai depărtată a secțiunii elaborativ-tranzitive:

Ex. 166 W. A. MOZART – SONATA PENTRU PIAN, KV 309,
ÎN DO MAJOR, PARTEA a II-a



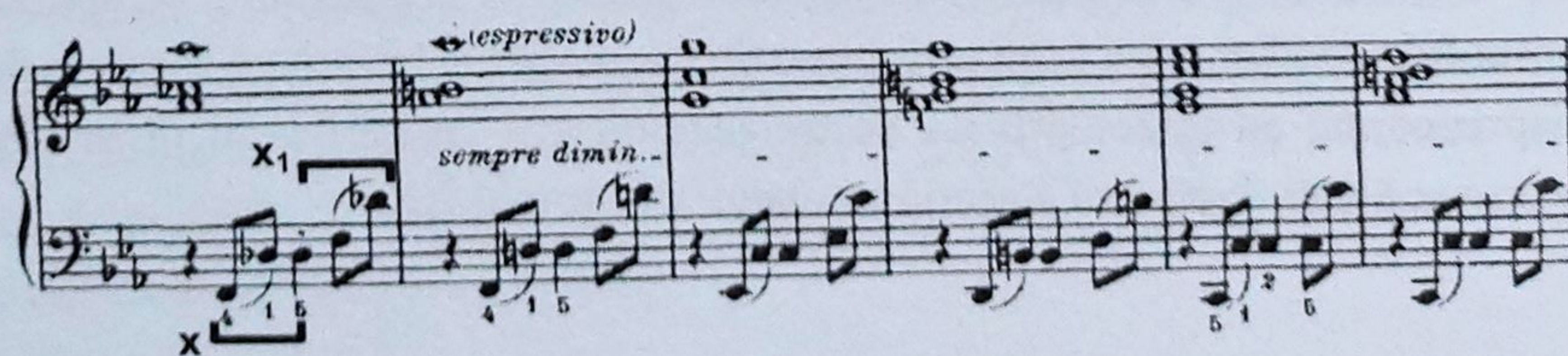
În fine, un exemplu de excepție – vigoarea cu care este repetat în cadrul unui contrapunct izoritm la un coral armonic larg conferindu-i pregnanță specială – integrează procedeul recurenței prin axă conjunctă:



Este mai curând un ritm nonretrogradabil (lectura în dublu sens ne-schimbându-i structura) ce conjugă într-o structură unitară latențele a două arhetipuri: **anapest** și **dactil**:



Ex. 167 L. v. BEETHOVEN – SONATA PENTRU PIAN, OP. 81a,
ÎN MI BEMOL MAJOR, PARTEA I



2.2. SEGMENTAREA/DIVIZAREA

Segmentele temporale matricial-expozitive ale formelor muzicale clasice intră, indubi-tabil, sub incidența **tematismului**. Precizarea nu este gratuită deoarece multe tratate de analiză muzicală avertizează asupra diferenței dintre o **temă** și o **idee muzicală** oarecare. În consecință, cadrul tematic este unul de referință, tema constituindu-se (doar) în baza relației speciale dintre obiectele sonore care o investesc cu pregnanță și potențial generativ-formativ.

Tematismul clasic este exemplar din acest punct de vedere iar forma de sonată este cea care îl edifică la cel mai înalt nivel, ca structură și concept general. Ca și în fugă – o altă culme arhitectonică în sintaxa polifonă –, unde subiectul deținea atributele avansării prin derivare și transformare, tema de sonată, înscrisă pe altă traiectorie evolutivă, dictată de vocabularul și sintaxa tonal-omofone, va fi investită cu valențe formative apte să susțină procesele devenirii în plan macrotemporal.

În acest laborios travaliu, ritmului îi revine un rol deosebit. Datorită pregnanței configurative, microunitățile morfologice ale temei pot fi separate, combinate, reasamblate, fără să piardă nimic din semnificația originară. Recontextualizarea unor figuri, celule sau motive desprinse din temă nu diluează, nu afectează identitatea tematică, ci o potențează prin racord de semnificație, grație constituției matriciale în care ritmul joacă un rol esențial.

Focalizând analiza pe creația beethoveniană, nu facem altceva decât să relevăm o serie de modele tematice supuse operației de segmentare/divizare, modele al căror coeficient de relevanță este maxim. Conceptul edificării stilistice în baza normelor unității și organicității tuturor componentelor favorizează observația pertinentă pe orice eșantion muzical, indiferent de genul căruia îi aparține. În consecință, referirile la muzica instrumentală vor putea fi creditate ca general-valabile, știută fiind stabilitatea limbajului în perioada stilistică de care ne ocupăm.

Cronologia exemplelor va debuta, în mod paradoxal, prin relevarea capacității formative a **figurii ritmice**, stadiul incipient-morfologic în instanța primar-edificatoare a oricărei structuri:

Ex. 168 L. v. BEETHOVEN – *SONATA PENTRU PIAN, OP. 31*
NR. 1, ÎN SOL MAJOR, PARTEA I

Incipitul anacruhic sincopal $\gamma \cdot \text{♩} \mid \text{♩}$ preluat într-o formă ușor diminuată, $\gamma \cdot \text{♩} \mid \text{♩}$, devine, prin reiterare secvențială, principiu generativ quasi-exclusiv, modelând prin juxtapuneri succesive o parte însemnată a expoziției.

O altă microunităte morfologică – **celula** (y) – $\gamma \cdot \text{♩} \mid \text{♩}$, fondată pe structura peonului IV în variantă anacruhic-diminuată, este desprinsă din unitatea tematică originală (x + y), pentru a fi investită cu potențial concludiv în cadența repetitiv-secvențială, ce încheie primul segment expozitiv:

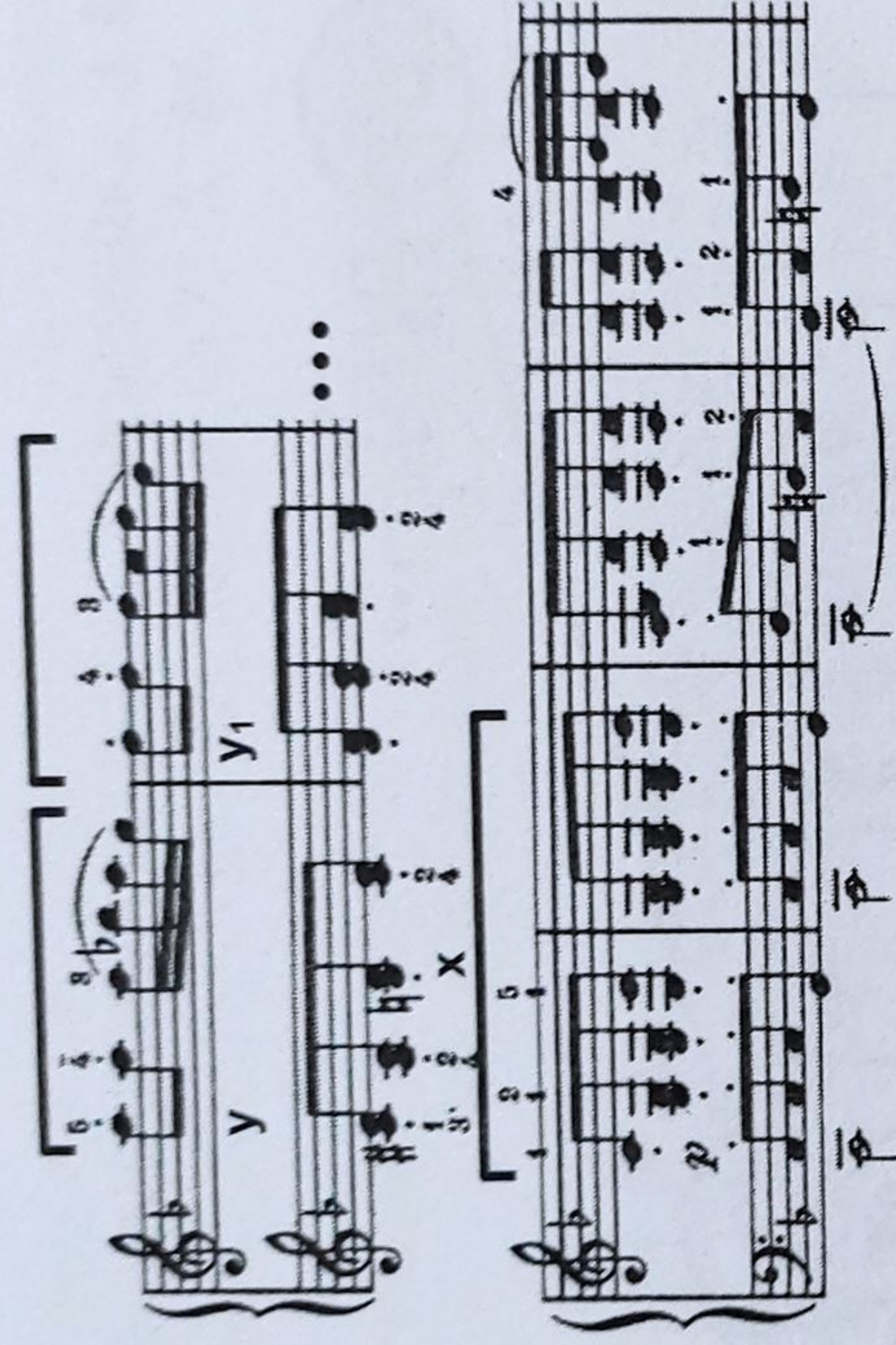
Ex. 169 L. v. BEETHOVEN – SONATA PENTRU PIAN, OP. 10
NR. 2, ÎN FA MAJOR, PARTEA I



O temă percutantă (*Presto*, sunete repetate în *staccato*), edificată prin juxtapunere bisecvențială ($x - x_1/y - y_1$) cu incipit anacruhic, se pretează la segmentări facile, apte de recontextualizare prin aport individualizat: evoluții repetitiv-secvențiale propulsate când de celula x , când de celula y , pentru ca într-un segment concludiv să fie apropiate prin juxtapunere disjunctă:

Ex. 170 L. v. BEETHOVEN – SONATA PENTRU PIAN, OP. 10,
ÎN FA MAJOR, PARTEA a IV-a





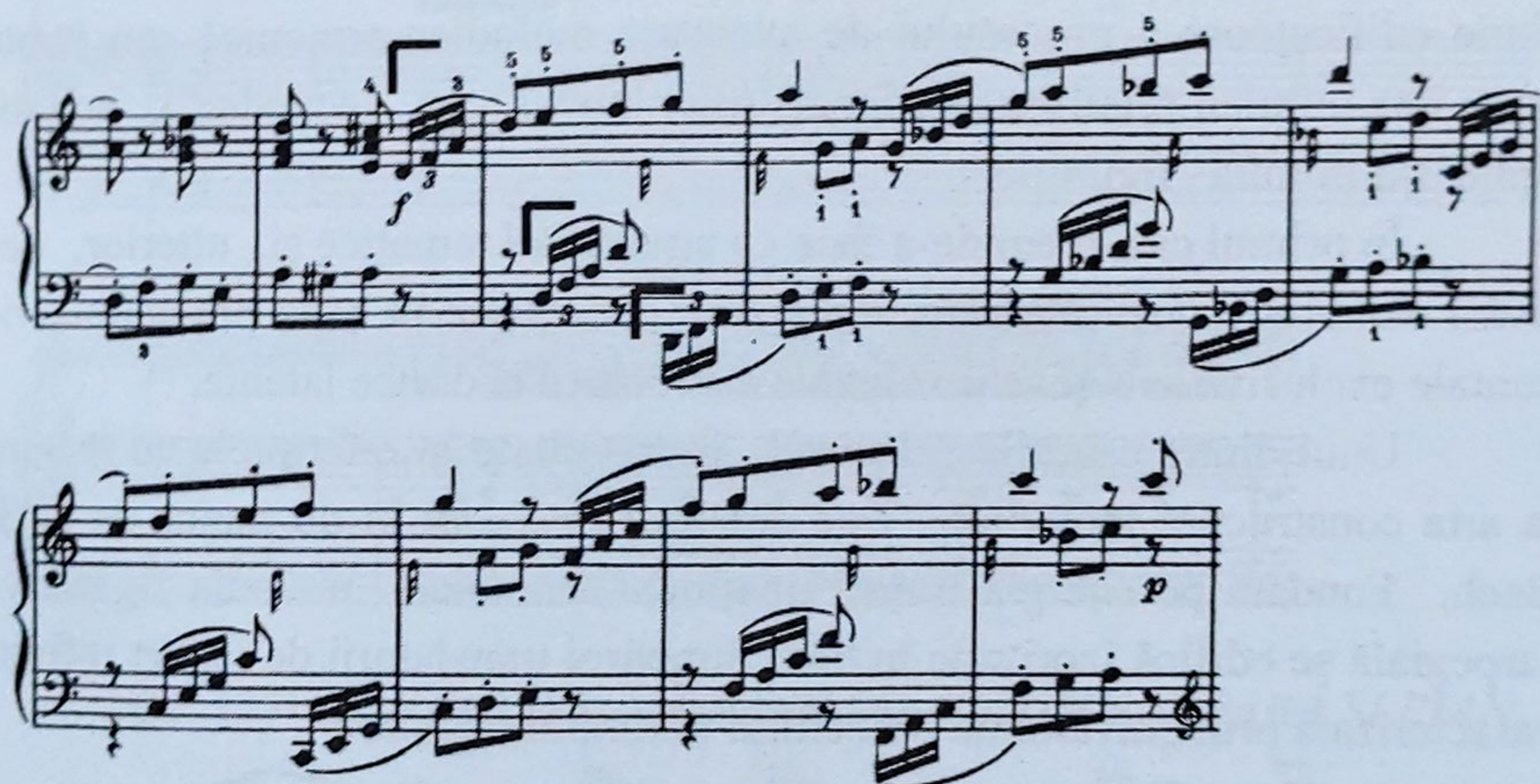
Edificată în baza simetriei translatorii cilindrice (de raport finit), pe filiera tipologică: model-secvență-cadență¹⁰, următoarea temă deține un potențial generativ-formativ excepțional:

Ex. 171 L. v. BEETHOVEN – SONATA PENTRU PIAN, OP. 2
NR. 1, ÎN FA MINOR, PARTEA I

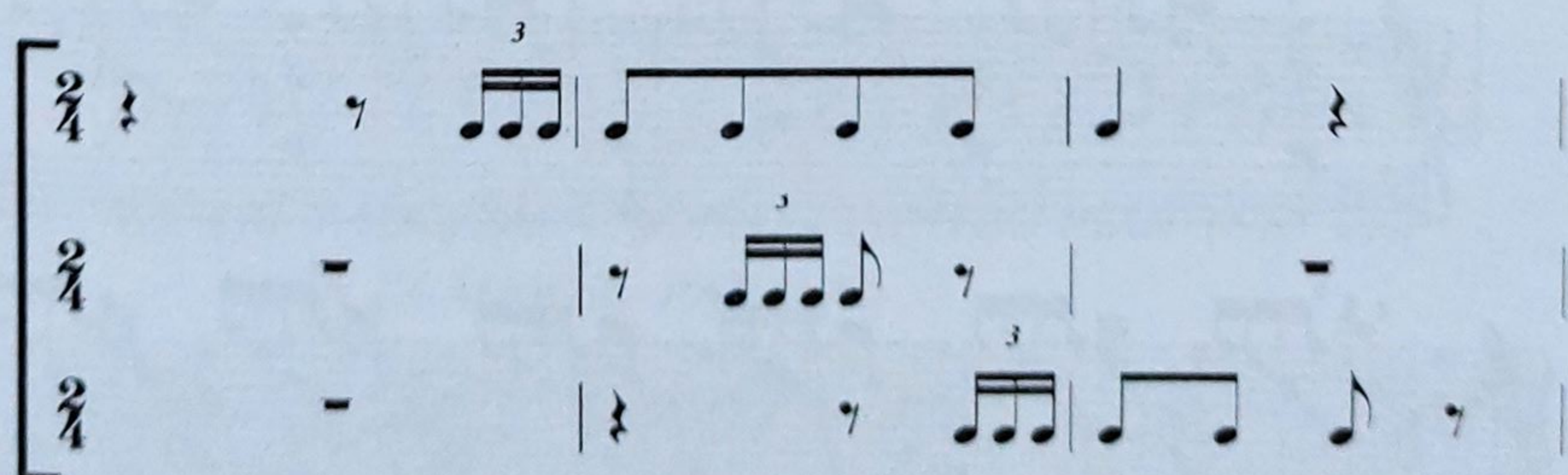
¹⁰ Cfr. Liana Alexandra – *Relația dintre formele muzicale și formele geometrice*, rev. Muzica, Serie nouă, Anul V, Nr. 4 (20), octombrie-decembrie, București, 1994, p. 71.

În fine, o segmentare în cel mai autentic sens al noțiunii, cu trei nivele interconexate pe filiera evolutivă a unui *stretto* imitativ, vine să confirme, pe de o parte, virtuțile formative ale procedului în zona avansării elaborative iar, pe de altă parte, opinia generală potrivit căreia structura ritmică **peon IV** este, într-adevăr unul dintre arhetipurile cu cel mai mare potențial configurativ:

Ex. 174 L. v. BEETHOVEN – SONATA PENTRU PIAN, OP. 2,
ÎN LA MAJOR, PARTEA I



Iată și schema dublei stretări reductive:



2.3. FIGURAȚIA

2.3.1. FIGURAȚIA ȘI CONCEPTUL FIGURATIV

Tonalitatea funcțională major-minoră, promovând acordul ca entitate armonică generativ-formativă, va edifica dimensiunea orizontal-melodică în baza structurilor figurativ-arpegiale sau figurativ-scalare. Conceptul melodic figurativ – ca expresie a orizontalizării verticalului – are o dublă funcționalitate constructivă. El poate fi promovat în prim plan, ca dimensiune edificatoare a procesului de avansare melodico-armonică sau poate trece într-un plan relativ subordonat (nici într-un caz „secundar“), constituind așa-numita „figurație“.

În primul caz avem de-a face cu structurări tematice și, ulterior, derivări elaborativ-dezvoltătoare, care sunt constituite în baza proiecției orizontale exclusive sau quasi-exclusive a structurii acordice latente.

Unul dintre cazurile „clasice“, intens citate în referințele cu privire la arta construcției melodice, este celebrul *Preludiu* în do major de J. S. Bach. Fondată pe energia transformațional-armonică, melodia figurativ-arpegială se edifică izoritmnic în baza simetriei translatorii de raport infinit, caracterizată prin „invarianța obiectului în timpul translării“¹¹:

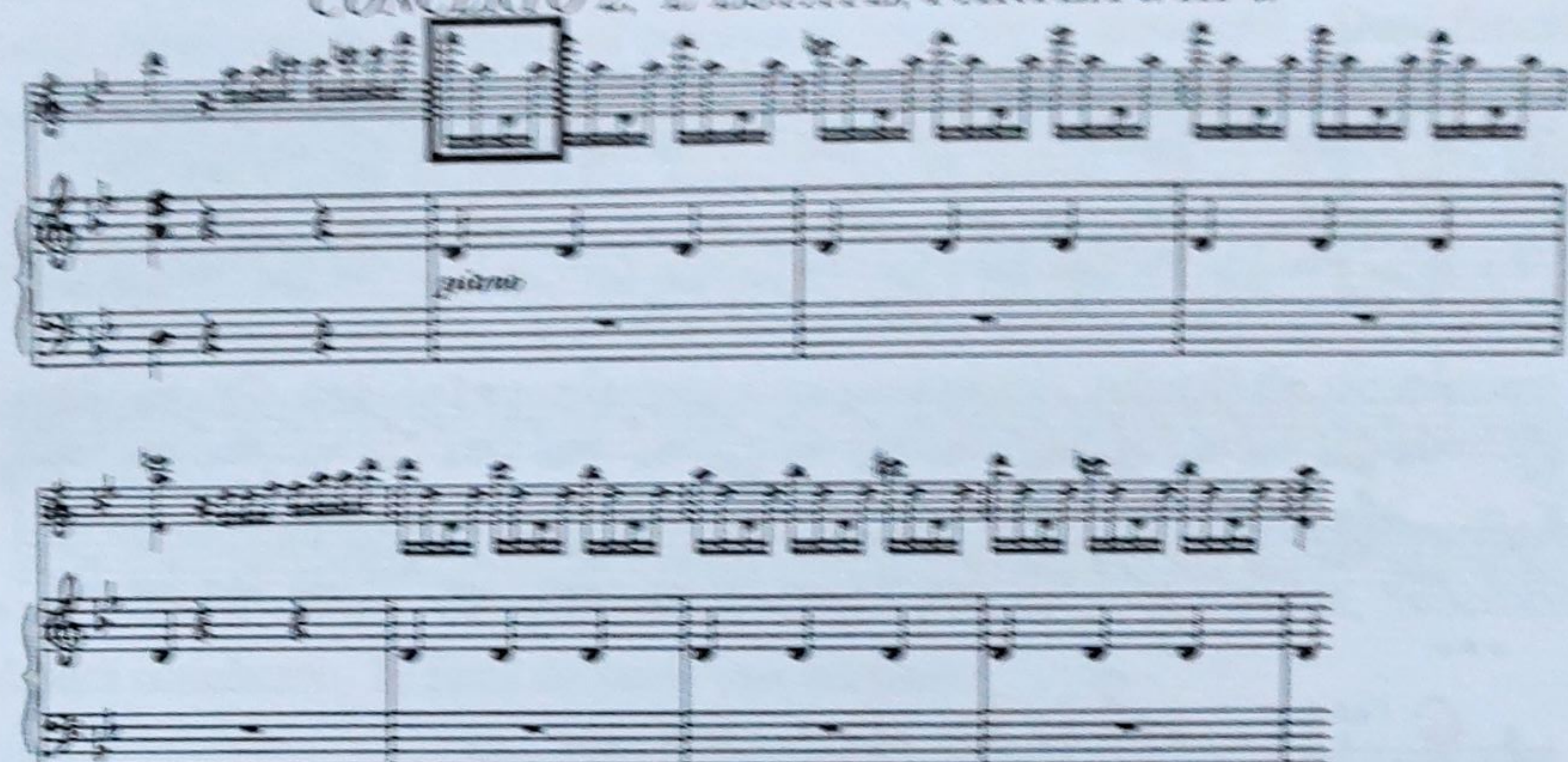
Ex. 175 J. S. BACH – *CLAVECINUL BINE TEMPERAT, VOL. I, PRELUDIUL I, ÎN DO MAJOR*



¹¹ Cfr. Liana Alexandra – *op. cit.*, p. 70.

Cazul nu este unic, nici în creația bachiană, nici în alte stiluri. În general, structurile temporale tip *moto perpetuo* se edifică în baza dimensiunii figurativ-melodice, respectiv, armonice. Aria de cuprindere a fenomenului este, însă, mult mai mare, acoperind, practic, întreg perimetrul stilistic al muzicii clasico-romantice:

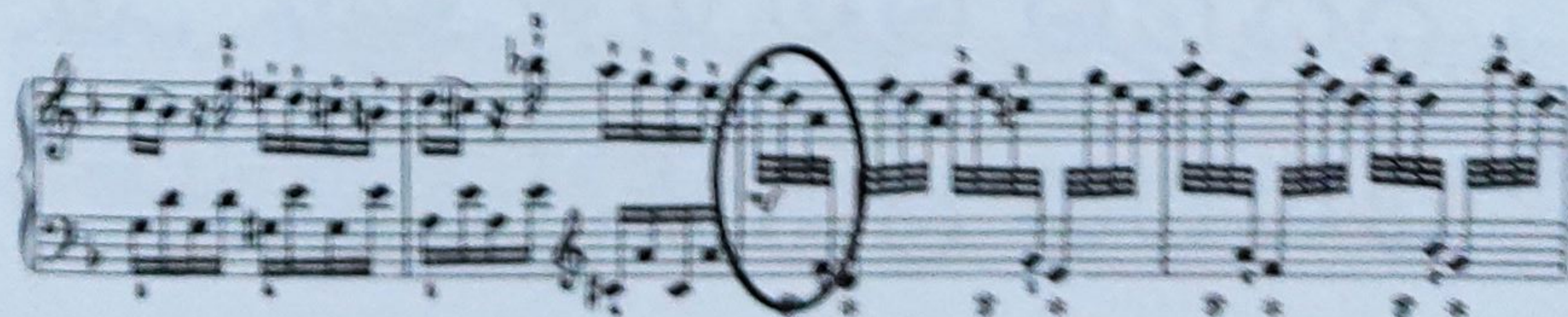
Ex. 176 A. VIVALDI – ANOTIMPURILE, OP. VIII, NR. 1-4,
CONCERTO 2, L'ESTATE, PARTEA a III-a



Ex. 177 A. CORELLI – LA FOLIA, PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN

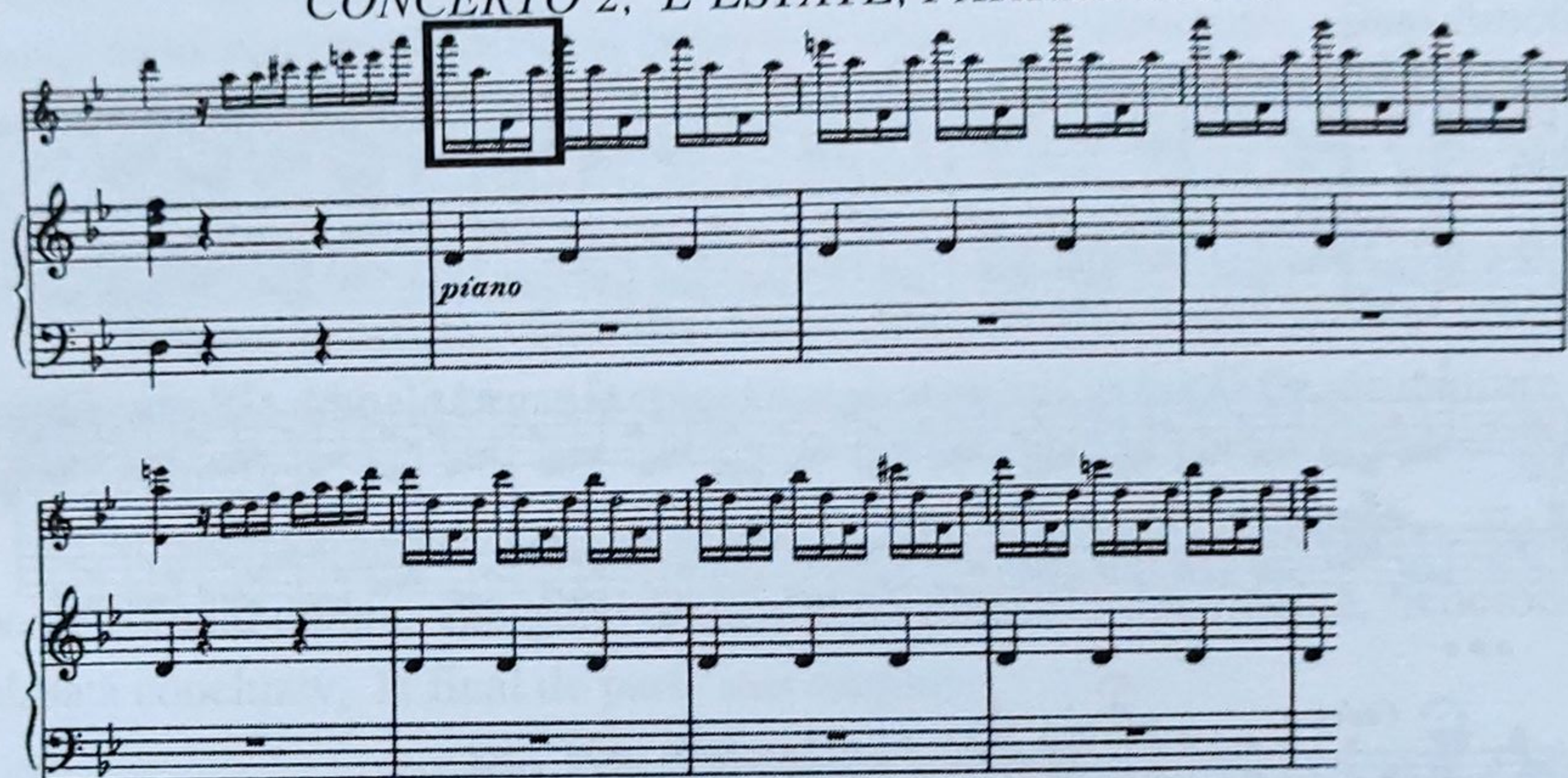


Ex. 178 J. HAYDN – SONATA PENTRU PIAN (NR. 21),
ÎN FA MAJOR, PARTEA I



Cazul nu este unic, nici în creația bachiană, nici în alte stiluri. În general, structurile temporale tip *moto perpetuo* se edifică în baza dimensiunii figurativ-melodice, respectiv, armonice. Aria de cuprindere a fenomenului este, însă, mult mai mare, acoperind, practic, întreg perimetrul stilistic al muzicii clasico-romantice:

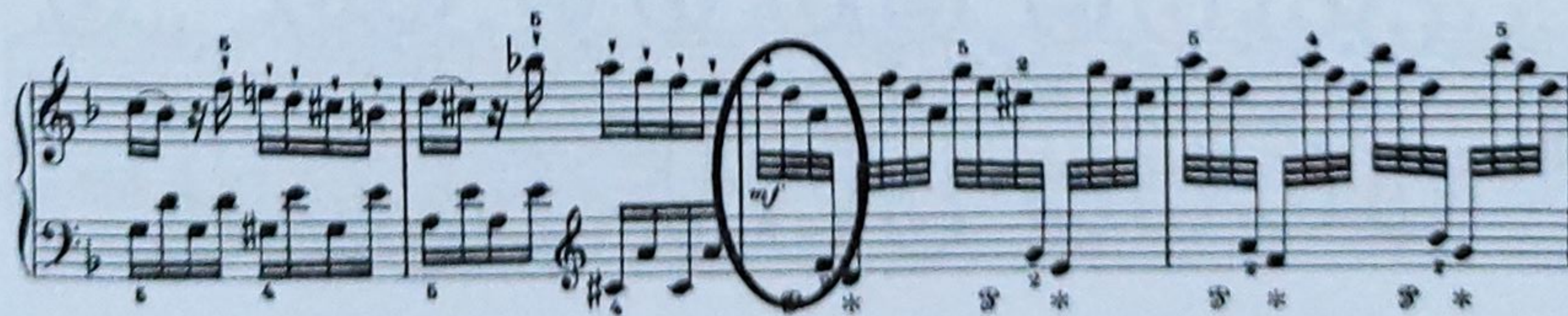
Ex. 176 A. VIVALDI – ANOTIMPURILE, OP. VIII, NR. 1-4,
CONCERTO 2, L'ESTATE, PARTEA a III-a

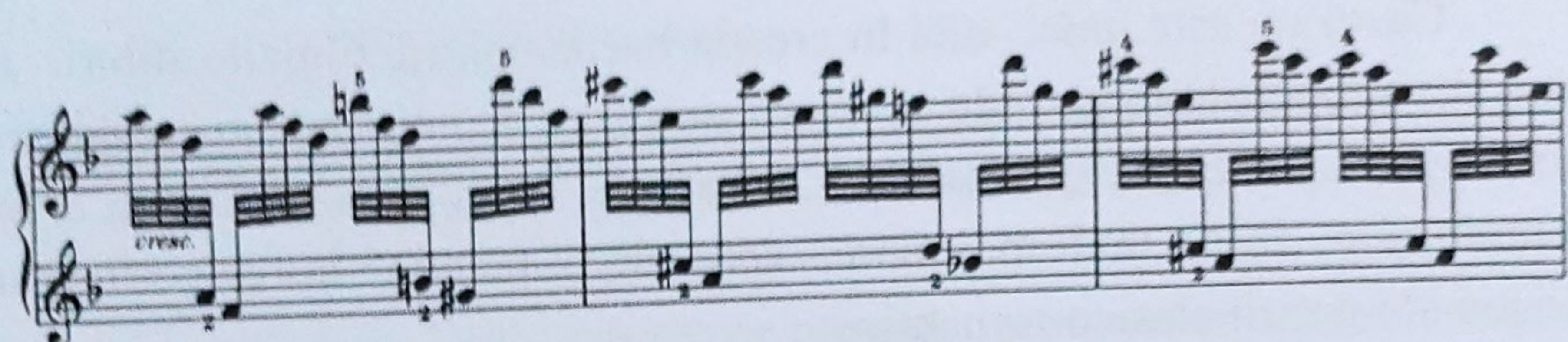


Ex. 177 A. CORELLI – LA FOLIA, PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN

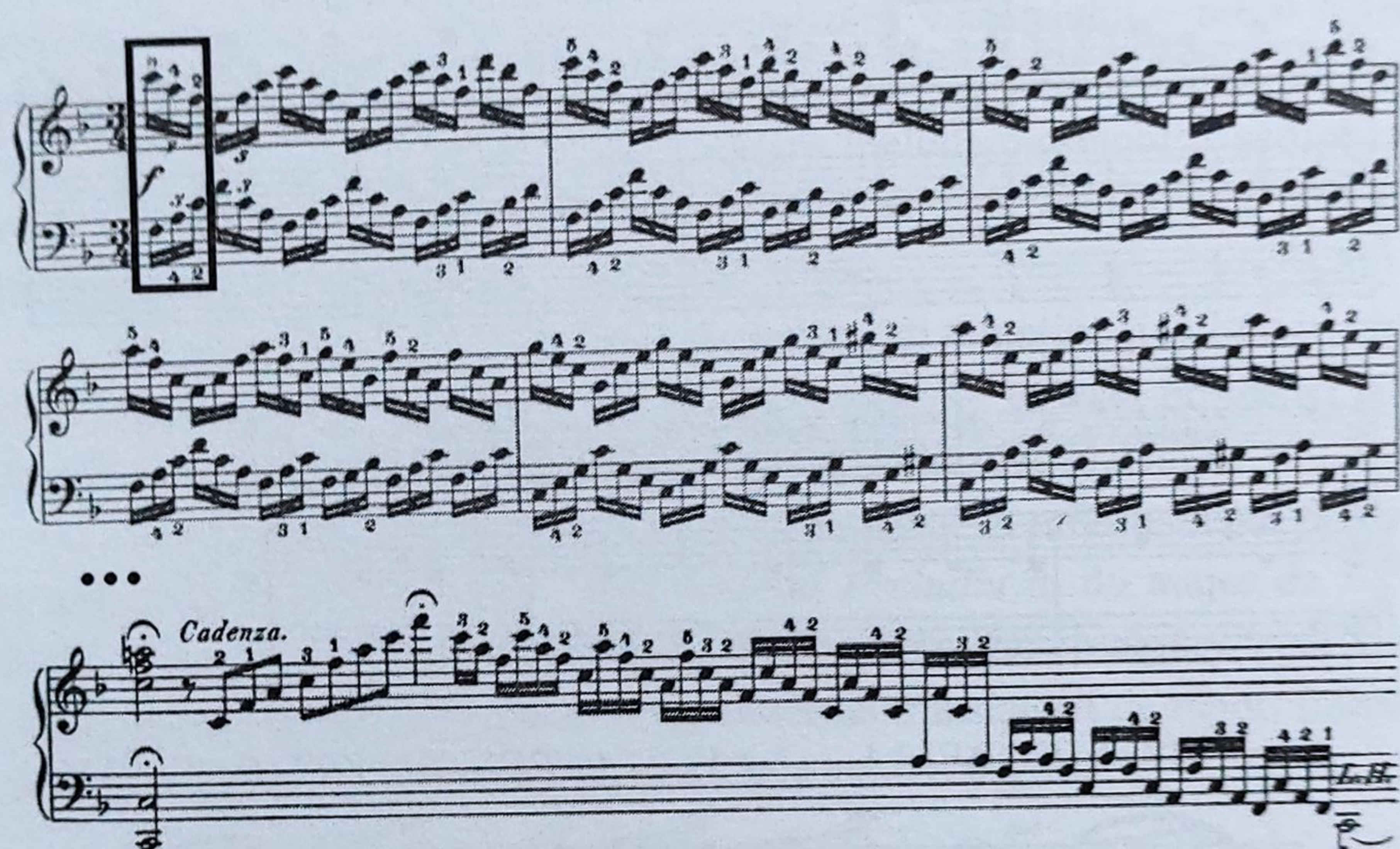


Ex. 178 J. HAYDN – SONATA PENTRU PIAN (NR. 21),
ÎN FA MAJOR, PARTEA I





Ex. 179 W. A. MOZART – 6 VARIATIUNI PENTRU PIAN,
KV 398, ÎN FA MAJOR, VARIATIUNEA VI



Ex. 180 L. v. BEETHOVEN – SONATA PENTRU PIAN, OP. 13,
ÎN DO MINOR, PARTEA I



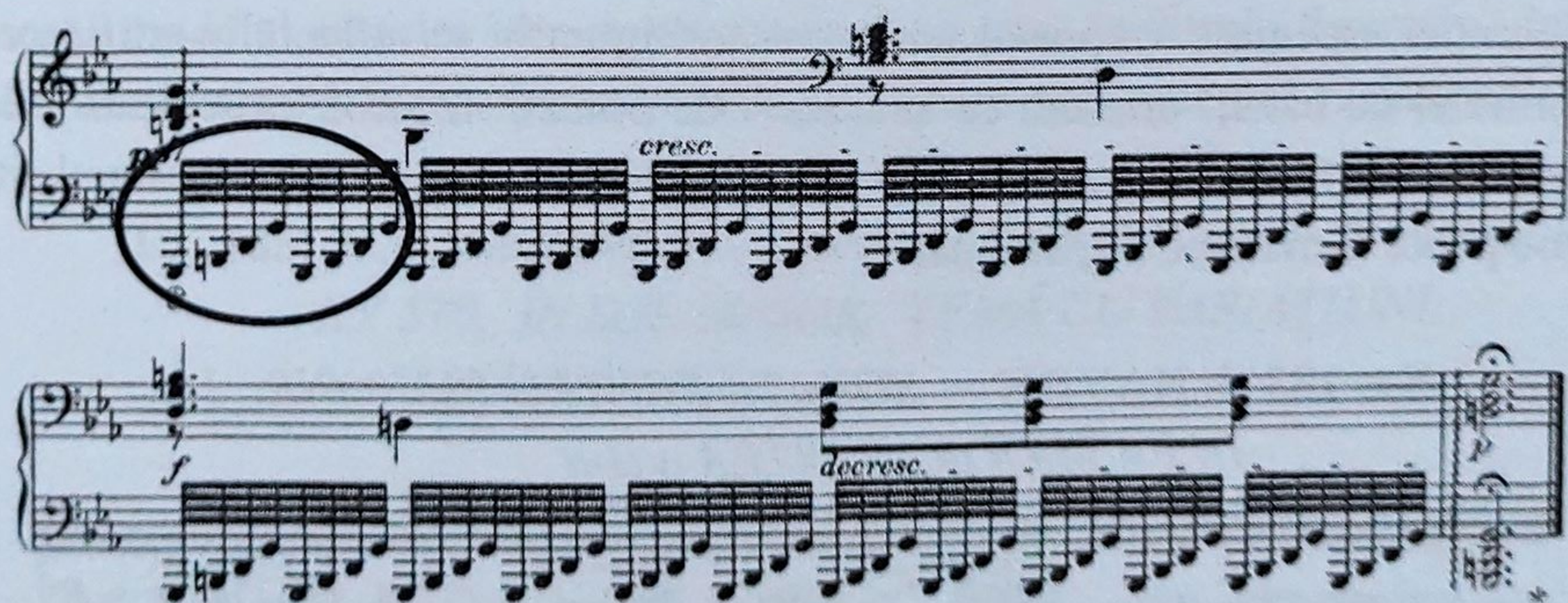
2.3.2. FIGURAȚIA ARPEGIALĂ

Am făcut aceste câteva precizări pentru a reaminti faptul că **figurativul** nu este reductibil la **figurație**, deși există elemente comune între cele două fenomene. Figurația, în sine, reprezintă, după cum am afirmat, modalitatea expresă de orizontalizare a structurii armonice, esențial acordice, ritmul fiind suportul concret al punerii în mișcare a structurii. Deși funcția formativă a ritmului este redusă în acest caz, materializarea sonoră nu este indiferentă la forma desfășurării evenimentului sonor, fie el chiar și de plan subordonat.

Redusă la esență, figurația deține două ipostaze: arpegială și scalar-ornamentală, ambele organic integrate procesului general de structurare a opusului muzical.

Instanța figurativ-arpegială este una de maximă generalitate. Ea se poate contura divers, mergând de la simpla pedală monovalentă, izocronă, plasată concludiv, la final de parte sau secțiune,

Ex. 181 L. v. BEETHOVEN – 15 VARIAȚIUNI PENTRU PIAN,
OP. 35, ÎN MI BEMOL MAJOR, VARIAȚIUNEA XV



până la structura asociată, complementar-tematică, din debutul anticipativ-introductiv al secțiunii expositive:

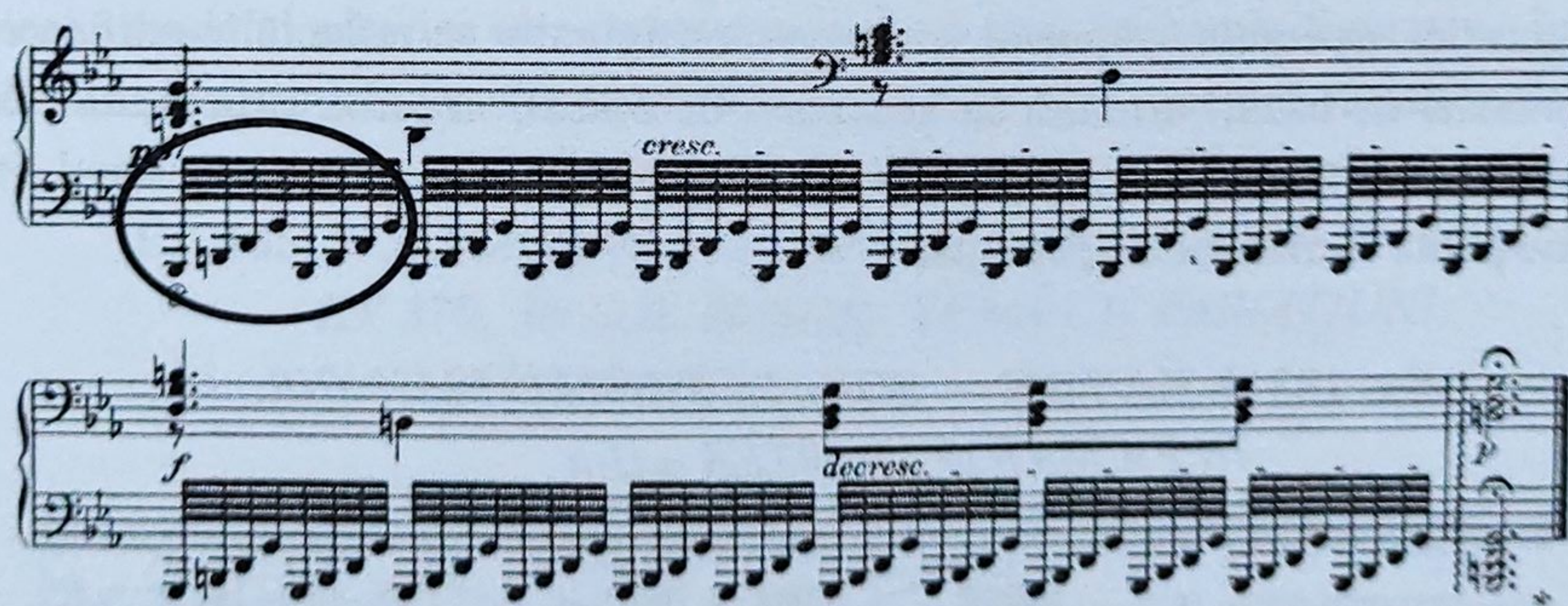
2.3.2. FIGURAȚIA ARPEGIALĂ

Am făcut aceste câteva precizări pentru a reaminti faptul că **figurativul** nu este reductibil la **figurație**, deși există elemente comune între cele două fenomene. Figurația, în sine, reprezintă, după cum am afirmat, modalitatea expresă de orizontalizare a structurii armonice, esențial acordice, ritmul fiind suportul concret al punerii în mișcare a structurii. Deși funcția formativă a ritmului este redusă în acest caz, materializarea sonoră nu este indiferentă la forma desfășurării evenimentului sonor, fie el chiar și de plan subordonat.

Redusă la esență, figurația deține două ipostaze: arpegială și scalar-ornamentală, ambele organic integrate procesului general de structurare a opusului muzical.

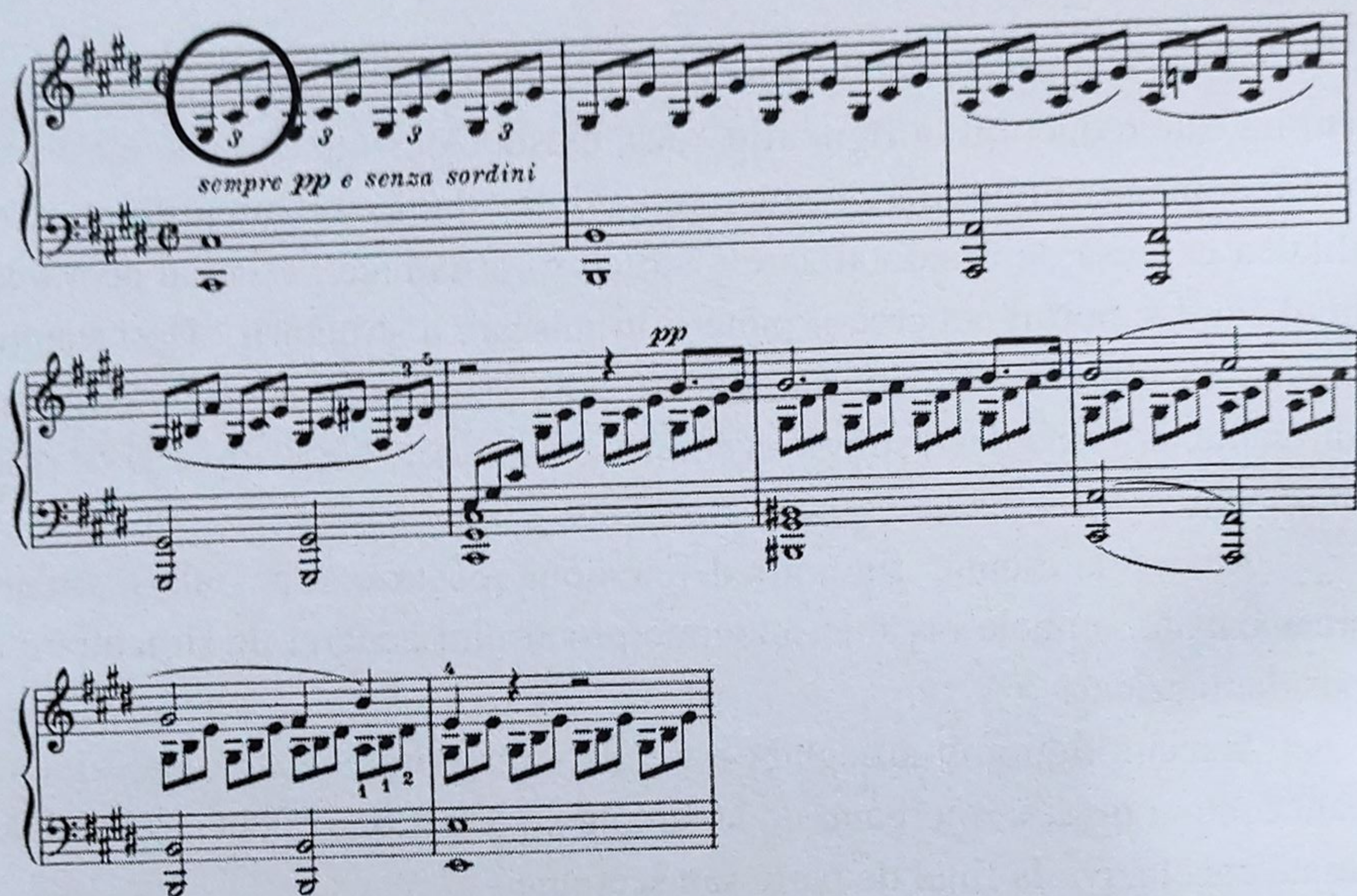
Instanța figurativ-arpegială este una de maximă generalitate. Ea se poate contura divers, mergând de la simpla pedală monovalentă, izocronă, plasată concludiv, la final de parte sau secțiune,

Ex. 181 L. v. BEETHOVEN – 15 VARIAȚIUNI PENTRU PIAN,
OP. 35, ÎN MI BEMOL MAJOR, VARIAȚIUNEA XV



până la structura asociată, complementar-tematică, din debutul anticipativ-introductiv al secțiunii expozitive:

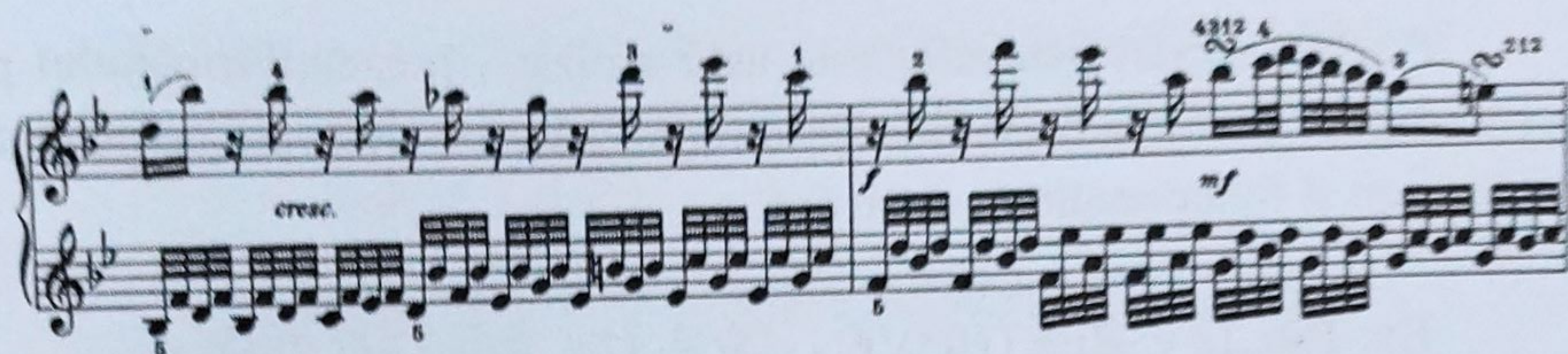
Ex. 182 L. v. BEETHOVEN – SONATA PENTRU PIAN, OP. 27
NR. 2, ÎN DO DIEZ MINOR, PARTEA I



Între aceste două momente extreme ale macroformei, există zona elaborativ-tranzitivă care, mai ales în creația clasicilor, este dominată de structuri sonore a căror edificare procesuală este susținută de fenomenul figurației arpegiale. Aportul temporal-configurativ se reflectă în edificarea formulei de bază, urmând ca aceasta – de obicei, izocron structurată – să fie reiterată în cadrul unui strat izoritmnic, de extensie variată. Desenul ritmic poate fi motoric impersonal

Ex. 183 J. HAYDN – SONATA PENTRU PIAN (NR. 14),
ÎN FA MAJOR, PARTEA a II-a





sau cu profil individualizat – contratimp și anacruză interioară:

Ex. 184 J. HAYDN – *SONATA PENTRU PIAN (NR. 36),
ÎN LA MAJOR, PARTEA a II-a*



La o altă scară a densității ritmice (raport 1/8, unitate-etalon: pătri-
mea), modelul anterior se autoperpetuează ca strat izoritmico-figurativ, îm-
plinind și exigențele transformaționale reclamate de conceptul variațional:

Ex. 185 W. A. MOZART – *SONATA PENTRU PIAN ȘI VIOARĂ,
KV 379, ÎN SOL MAJOR, TEMĂ CU VARIAȚIUNI;
VARIAȚIUNEA III*



Același model generativ este ușor stilizat (prezența trioletului pe șaisprezecime), într-o arie stilistică diferită, dar cu elemente comune de formă, gen și funcționalitate sintactică:

Ex. 186 L. v. BEETHOVEN – *SONATA PENTRU PIAN ȘI VIOARĂ, OP. 12 NR. 3, ÎN MI BEMOL MAJOR, PARTEA a II-a*



Ambele situații cunosc și reversibilitatea planurilor prin permutări între bas și discant, fapt ce conturează o altă categorie a intervenției figurativ-arpegiale:

Ex. 187 W. A. MOZART – *SONATA PENTRU PIAN ȘI VIOARĂ, KV 379, ÎN SOL MAJOR, TEMĂ CU VARIAȚIUNI; VARIAȚIUNEA V*

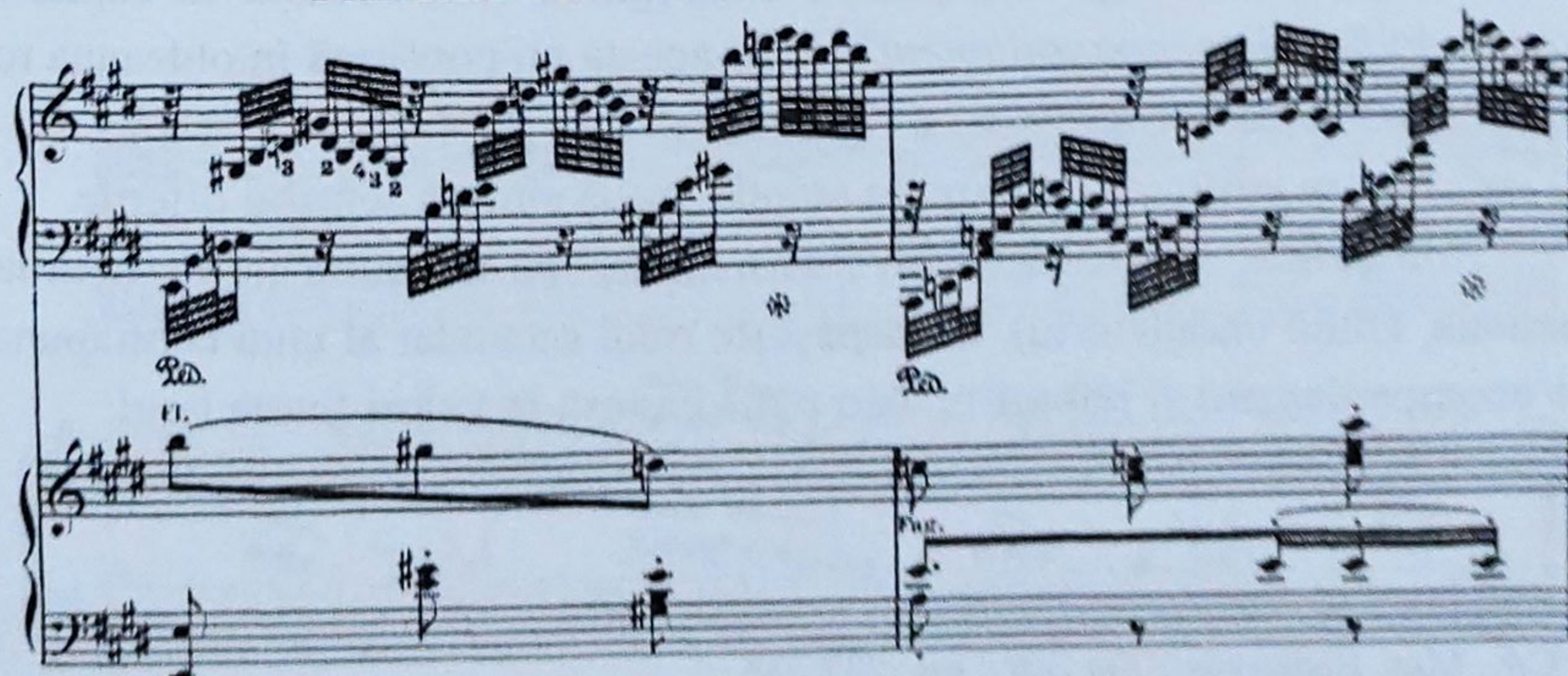


Ex. 188 L. v. BEETHOVEN – SONATA PENTRU PIAN ȘI
VIOARĂ, OP. 12 NR. 3, ÎN MI BEMOL MAJOR,
PARTEA a II-a



Stratul figurativ complementar poate edifica o zonă determinată a densității extreme, reliefată și mai pregnant de opoziția simultană, aglomere-rare-rarefiere:

Ex. 189 L. v. BEETHOVEN – CONCERT PENTRU PIAN ȘI
ORCHESTRĂ, OP. 37 NR. 3, ÎN DO MINOR,
PARTEA a II-a



2.3.3. FIGURAȚIA SCALAR-ORNAMENTALĂ

Sub aceleași auspicii de izocronism și izoritmie se prezintă și cealaltă ipostază a figurației: scalar-ornamentală. Ritmica pulsatorie proprie acestui tip de structură susține mișcarea ondulatorie a planului figurativ, în spiritul contrapunctării ornamentale:

Ex. 190 J. S. BACH – *CLAVECINUL BINE TEMPERAT, VOL. I, PRELUDIUL XXIV, ÎN SI MINOR*



Unii analiști optează pentru catalogarea fenomenului la capitolul *voci melodice de acompaniament*¹², dar acesta nu confirmă întotdeauna rolul secundar care i se atribuie.

Pentru edificare, supunem atenției două situații sensibil diferite.

În prima, stratul izocron intermediar, cu structură figurativ-ornamentală (fluid ondulatoriu) nu depășește rolul secundar al unui contrapunct de acompaniament și întregire, la o temă expusă în valori foarte largi:

¹² Cfr. Max Eisikovits – *Op. cit.*, pp. 237-246.

Ex. 191 W. A. MOZART – *CVARTET DE COARDE*, KV 464,
ÎN LA MAJOR, *PARTEA a III-a*

În cea de a doua situație, ne întâlnim cu postura variațională a figurativului ornamental, stratul constituit în discant fiind comentariul contrapunctic adiacent temei ostinato (sarabandă) din bas:

Ex. 192 J. S. BACH – *SARABANDA CON PARTITE PENTRU PIAN*, BWV. 990, ÎN DO MAJOR

CAPITOLUL II

VARIAȚIA RITMICĂ ȘI ORGANIZAREA (MICRO)TEMPORAL-SIMULTANĂ

1. OPERAȚII CONFIGURATIVE DE NATURĂ RITMICĂ

1.1. OSTINAȚIA VERTICALĂ BI- ȘI POLISTRATIFICATĂ

În orice tip de edificare sonoră cu sens definit artistic, echilibrul dintre constante și variabile funcționează ca premiză esențială. Pentru arealul stilistic baroc și clasic faptul este axiomatic, interacțiunea tuturor componentelor manifestându-se pe filiere dichotomic fundamentale: succesiv-simultan, simetric-asimetric, aglomerat-rarefiat, continuu-discontinuu, evolutiv-non-evolutiv etc.

Multitudinea antinomiilor structurale se înglobează, însă, unei unități dual-fundamentale: raportul dintre **constante** și **variabile**.

Timpul configurativ – prin dimensiunea fenomenologic-activă a **ritmului** – edifică variabilitatea printr-o diversitate de operațiuni structurive, pe care le prezentăm cu lux de amănunte pe parcursul întregii lucrări. Dorim să dezvoltăm în continuare problematica specială, în viziunea noastră, a fenomenului de **constanță**, respectiv, **invariabilitate** a ritmului, ca opoziție constructivă în raport cu transformarea și variația.

Aparent, o abordare a fenomenului repetitiv poate crea oarecare nedumerire într-un context prospectiv care se ocupă de conceptul variațional. În realitate, lucrurile stau cu totul altfel. Dimensiunea reiterativă este una edificatoare, constructivă și se erijează în structură temporală supraordonată, de avansare procesuală a materialului sonor. Diversitatea ipostazelor sub care se manifestă repetiția ritmică este exemplară în creația Barocului și Clasicismului muzical, dar ea se integrează dimensiunii **evolutive** (spre deosebire de muzicile minimal-repetitive ale secolului XX care o absoluti-

zează, lipsind-o de substanță real-configurativă), angajând procese de discontinuitate specifice, imperativ necesare avansării procesual-temporale.

Repetarea persistentă, **ostinația**, beneficiază în creația muzicală clasico-romantică de fenomene compensatorii, edificate în instanțele melodiei, armoniei, polifoniei, dinamicii și tempo-ului. Din această perspectivă, ostinația, ca dimensiune constantă, susține procese transformațional-variaționale, în baza potențialului formativ al funcționalității tonale, esențial-armonice.

În plan macrotemporal, repetiția, ostinația nu anihilează ci, din contra, favorizează – prin reflexie – variația, cuplul **identic-diferit** fiind vital proceselor devenirii. În fond, jocul sistematic între **duplicare** și **non-duplicare** este analog celui dintre **simetrie** și **asimetrie**, într-o ierarhie axiologică a proprietăților configurativ-temporale.

Iată de ce fenomenul ostinației își justifică amploarea în cadrul edificării multidimensionale a opusului muzical.

Ostinația ritmică este **fenomenul-cadru** pentru derularea generală a structurilor repetitive. În general, ea funcționează în zona acumulărilor de tensiune, favorizând dezvoltarea proceselor complementare, transformaționale la nivelul celorlalți parametri sonori.

Filiația subtilă a proceselor devenirii transcende stadiul simplei juxtapunerii a evenimentelor sonore, de aceea fenomenul repetitiv, recte ostinația, se înscrie în dramaturgia explicită a discursului muzical.

1.1.1. OSTINAȚIA IZOCRONĂ. STRUCTURI TEMPORALE *MOTO PERPETUO*

1.1.1.1. OSTINAȚIA IZOCRONĂ ORIZONTALĂ. STRUCTURI *MOTO PERPETUO* CU ELEMENTE ARMONICO – POLIFONICE LATENTE

Clasicii nu absolutizează, decât extrem de rar, și atunci pe porțiuni foarte concentrate, fenomenul repetitiv. Chiar și cele mai celebre exemple din creația beethoveniană (de pildă, o secțiune din partea I a *Simfoniei a VI-a*, op. 68, în Fa major) nu contrazic această afirmație.

Momente de ostinație izocronă pot apărea, fie în zona expositiv-tematică, pe structuri acordice ritmizate,

Ex. 193 A. VIVALDI – *ANOTIMPURILE*, OP. VIII, NR. 1-4,
CONCERTO 4, L'INVERNO, PARTEA a III-a

Allegro non molto

Allegro non molto

sf

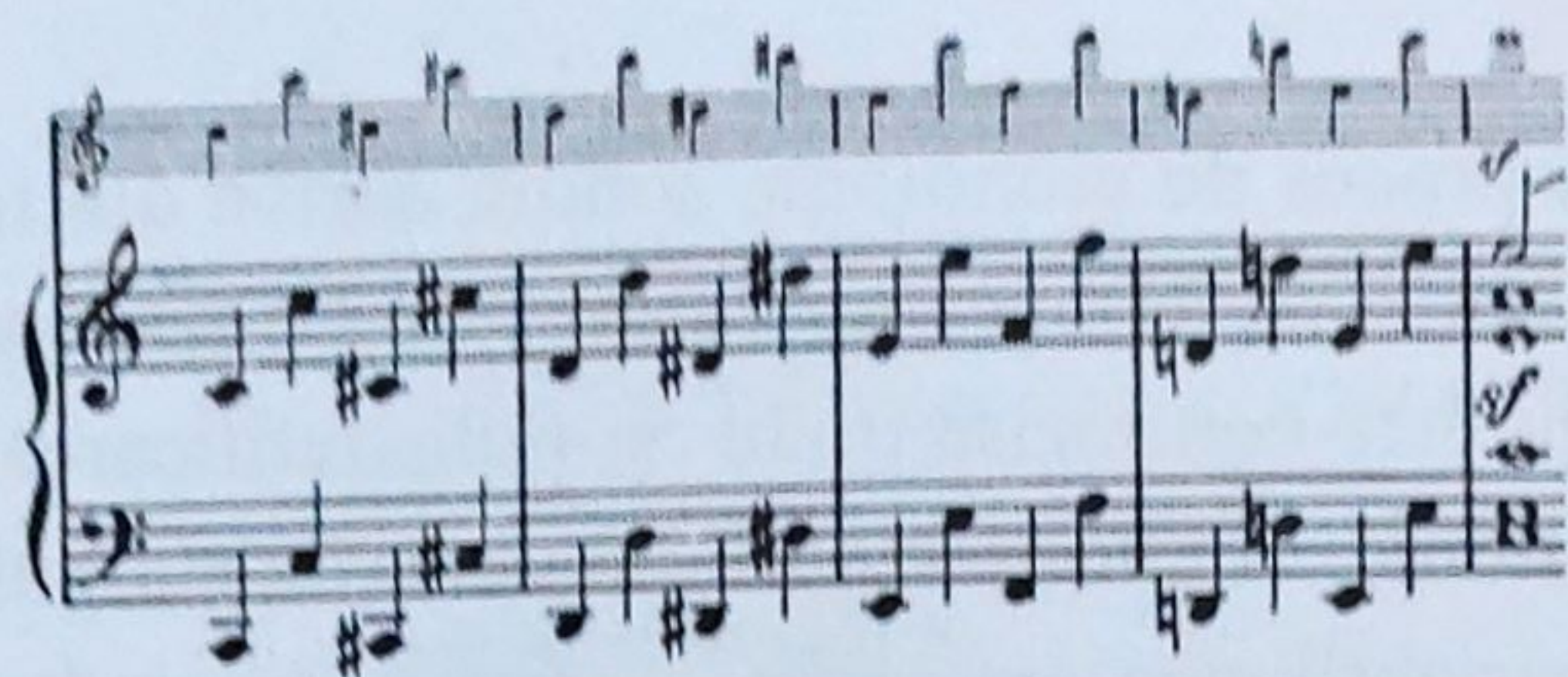
segue

fie în zona elaborativ-tranzitivă, prin formula integrată a unisonului:

Ex. 194 L. v. BEETHOVEN – *SONATA*
PENTRU PIAN ȘI VIOARĂ, OP. 47,
ÎN LA MAJOR, PARTEA I

ff

ff

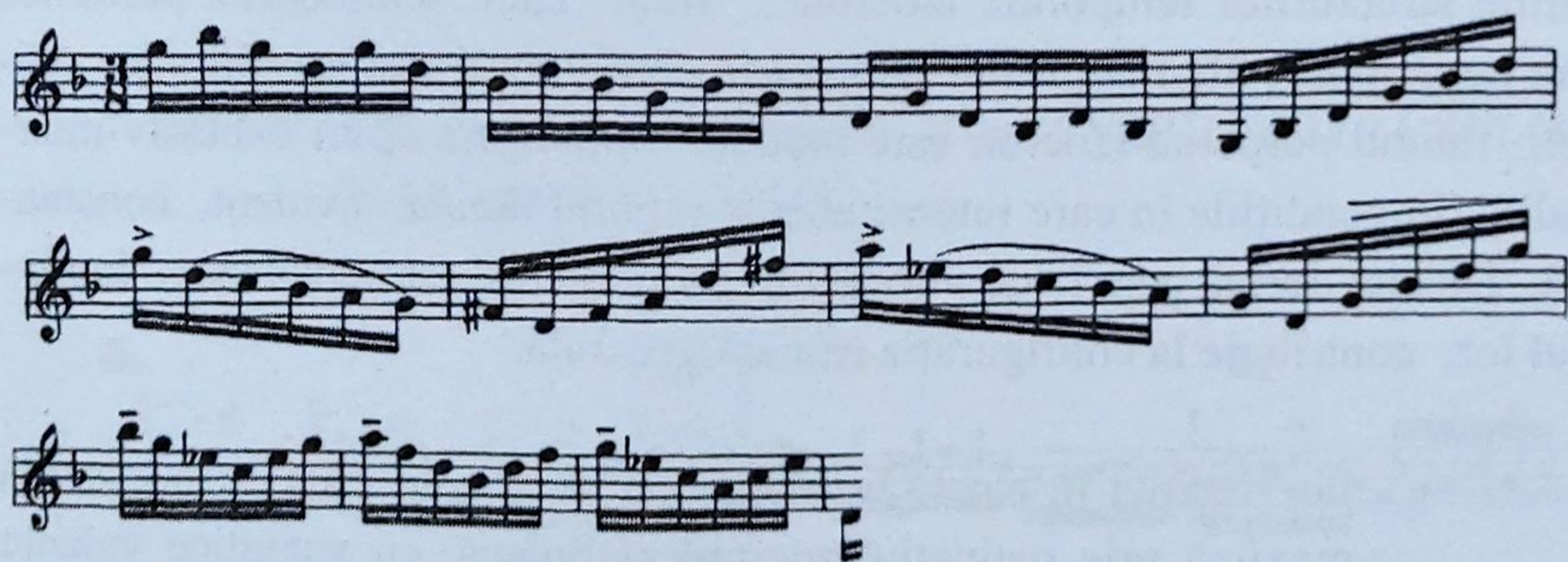


În schimb, ei pot dezvolta în plan macrotemporal latura **izocronă** a ostinației, durând ópusuri integrale pe fond ritmic invariabil. Muzica Barocului, îndeosebi, creația lui J. S. Bach, excelează în astfel de situații.

După cum afirmă Sigismund Toduță¹³ – pornind de la unele considerații aparținând muzicologului Szábolcsi Bence¹⁴ –, **tipul melodic motoric** se caracterizează prin „pulsatia uniformă, inclavată într-un chenar, revărsându-se asupra întregii piese muzicale [...], melodia motrică investind în limbajul bachian aspectul unui **ostinato ritmic** (s.n.)”¹⁵.

Multe dintre părțile constitutive ale *Sonatelor și Partitelor* pentru vioară solo de J. S. Bach sunt edificate în baza unui fluid ritmic izocron, tip *moto perpetuo*:

Ex. 195 J. S. BACH – *SONATA I PENTRU VIOARĂ SOLO, ÎN SOL MINOR, PRESTO*



¹³ Sigismund Toduță – *Formele muzicale ale Barocului*, vol. I, București, Ed. Muzicală, pp. 302-303.

¹⁴ Szábolcsi Bence – *A melodia történeté*, Budapest, Zeneműkiado, 1957, pp. 113-122.

¹⁵ *Ibidem*.

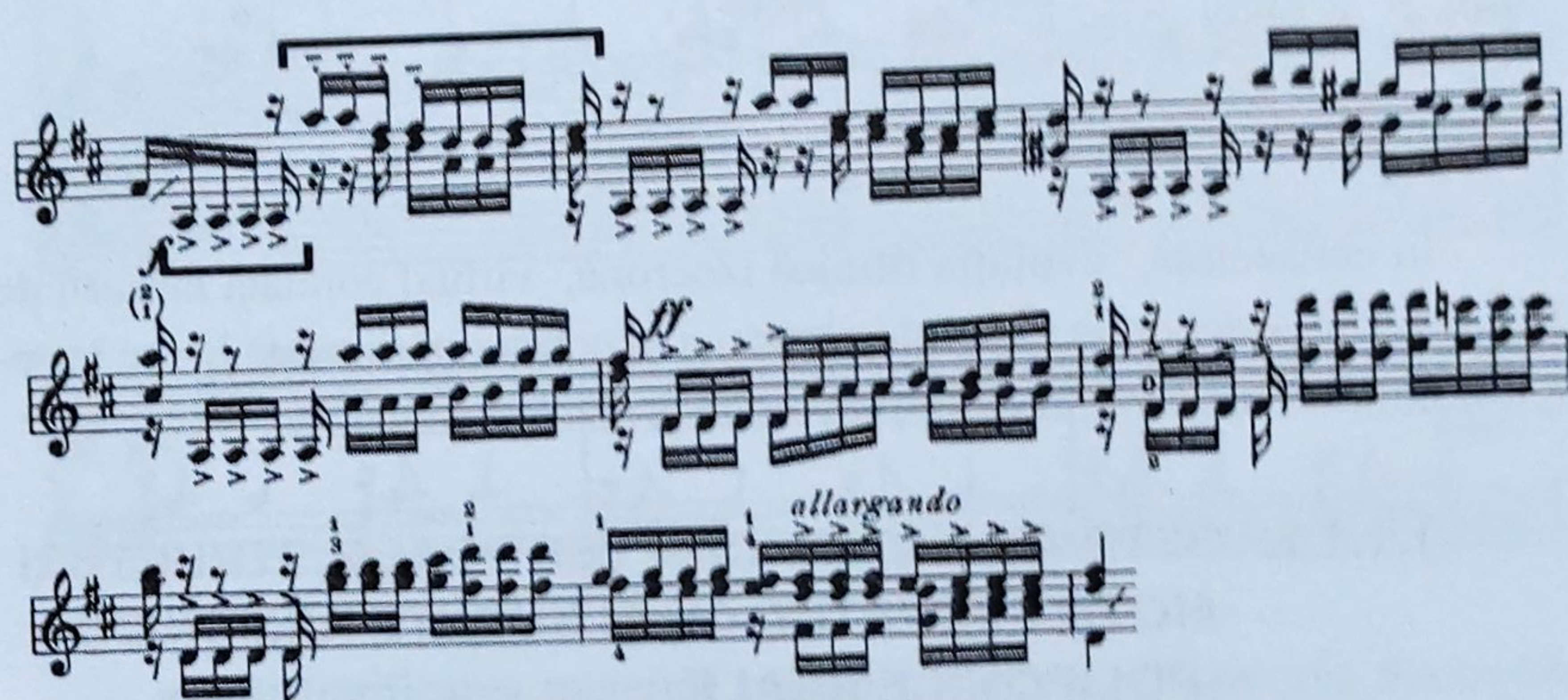
Particularitățile acestui proces de cronologie sonoră derivă din relația polivalentă: **constant-variabil**. Aparența monodică, unidimensională, a evoluției pe axa succesivității este contrazisă de bi- și polistratificarea latentă a planului armonico-polifonic. În consecință, invariabilitatea pulsatorie va fi compensată prin variabilitatea celorlalte componente: melodie, armonie, polifonie, mod de atac etc.

De aici rezultă cea mai importantă concluzie: structurile monodice tip *moto perpetuo* dețin o configurație ritmică poliplană, fiecare dintre componentele formative dezvoltându-se pe o traiectorie proprie. Vom avea deci un ritm al melodiei (altul decât al fluidului izocron), un ritm al distribuției armonice, un ritm al ciclurilor polifonic-imitative și chiar un ritm arhitectonic, instaurat prin analogia, simetria și corespondența secțiunilor în plan macrotemporal.

Orice descriere a sintaxei melodice pornește, în mod firesc, de la definirea raportului dintre **ritm** și **intervalică**. Asupra acestui tip de cauzalitate nu vom insista deoarece fenomenul a fost demonstrat cu prisosință. Relația inversă – condiționarea ritmului de către intervalică – prezintă un interes deosebit prin poziția de excepție pe care o ocupă în perimetrul creației Barocului și Clasicismului muzical. Fenomenul se manifestă în condițiile structurilor temporale izocrone, atunci când schimbările periodice sau neperiodice ale înălțimilor generează configurații ritmice diferite. Astfel, fluidul perpetuu-izocron este modelat ritmic prin aport exclusiv-intervalic (în condițiile în care intensitatea și timbrul rămân, evident, constante). De aici derivă o serie de virtualități polifonice și armonice care, la rândul lor, contribuie la configurația ritmică generală.

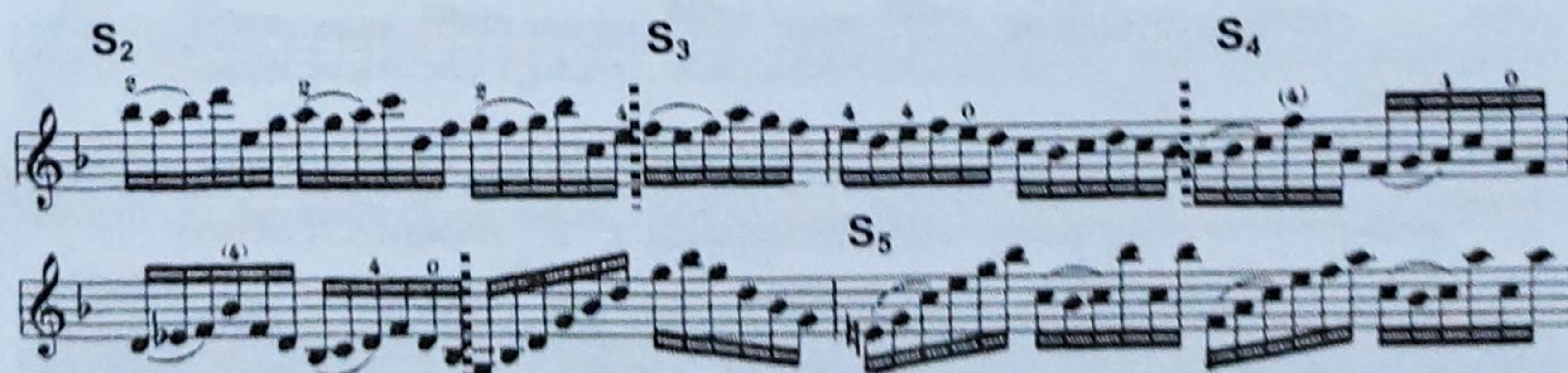
- Interferența în cauză este efectivă și se manifestă cu pregnanță maximă prin ostinația izocronă poliplană, cu autentice valențe armonico-polifonice (plan pedală peon IV, cu strat bivalent superior) și acumularea verticală, stratificată, la cadență, pe două și trei voci reale:

Ex. 196 J. S. BACH – *PARTITA a II-a PENTRU VIOARĂ SOLO, ÎN RE MINOR, CIACONA, VARIAȚIUNILE 43-44*



- Unele dintre cele mai importante consecințe se concretizează în structurarea **metametrică** a cronologiei temporale, regularitatea și simetria desfășurării izoritmice fiind „minate” periodic, pe porțiuni cu extensie variabilă:

Ex. 197 J. S. BACH – *PARTITA a II-a PENTRU VIOARĂ SOLO, ÎN RE MINOR, GIGUE*



STRUCTURI METAMETRICE
(POLIMETRIE LATENTĂ)

GIGUE - PARTITA II/3
m. 7,8,9

În consecință, evoluția ritmică izocronă, virtual corelată măsurii de 12/8, bazată pe reperele clare ale simetriei și continuității, este brusc întreruptă prin intervenția unui ciclu secvențial pronunțat asimetric.

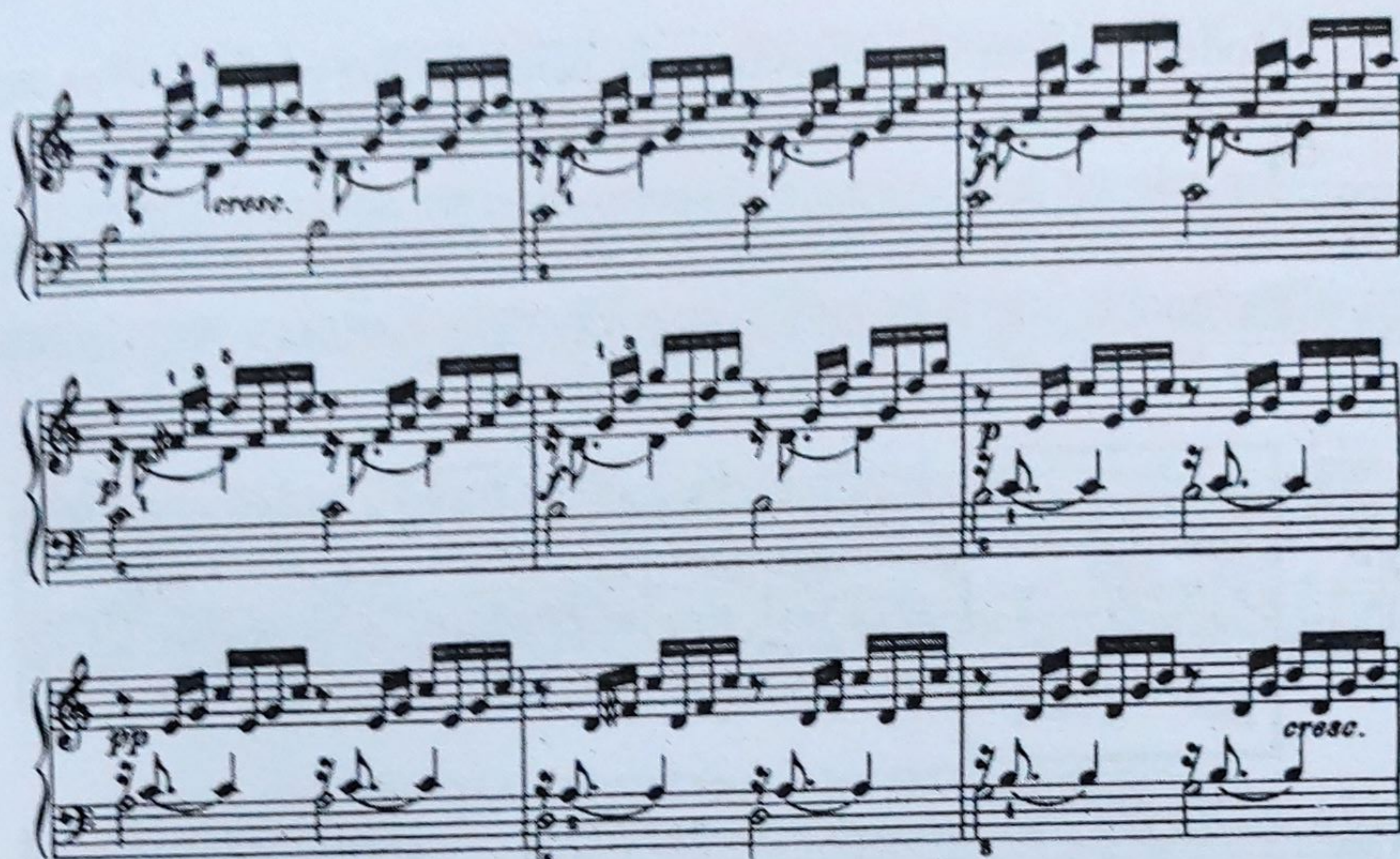
1.1.1.2. OSTINAȚIA IZOCRONĂ VERTICALĂ. STRUCTURI *MOTO PERPETUO* CU ELEMENTE ARMONICO-POLIFONICE REALE

Cea de-a doua ipostază a ostinației izocrone vizează dimensiunea verticală a structurilor temporale *moto perpetuo*, fundamentată pe aportul elementelor armonico-polifonice reale. Din nou, creația bachiană oferă modele consacrate.

Iată două dintre cele mai reprezentative pentru procesul de edificare a macroformei muzicale:

- Valorizarea fluidului ritmic izocron prin orizontalizarea de tip figurativ-arpegial a structurii armonice, în sensul cel mai autentic de preludiere:

Ex. 198 J. S. BACH – *CLAVECINUL BINE TEMPERAT, VOL. I, PRELUDIUL I, ÎN DO MAJOR*



- Bistratificarea materiei sonore, sincronizată pe axa invariabil-izocronă a unui continuum pulsatoriu instaurat la nivelul macroformei:

EX. 199 J. S. BACH – *CLAVECINUL BINE TEMPERAT, VOL. I, PRELUDIUL I, ÎN DO MINOR*



Modelul structurilor izocrone *moto perpetuo* este preferat – ca segment activ-discontinuu – în tema cu variațiuni.

Am selectat două exemple din perioade și arii stilistice diferite:

Ex. 200 G. FR. HÄNDEL – *CIACONA CU VARIAȚIUNI PENTRU PIAN, VARIAȚIUNEA XXIII*

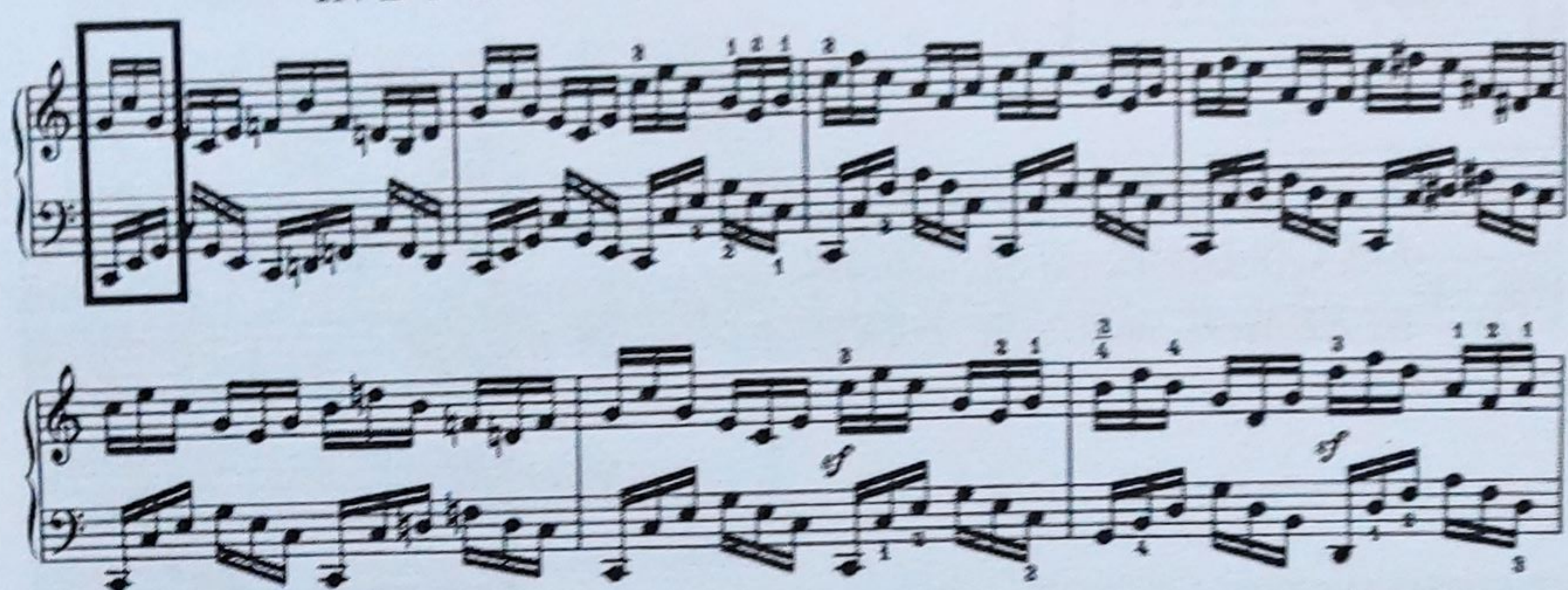


Ex. 201 W. A. MOZART – *SONATA PENTRU PIAN, KV 331, ÎN LA MAJOR, PARTEA I, TEMĂ CU VARIAȚIUNI; VARIAȚIUNEA III*



Dar derularea de tip izocron poate surveni, cu aceeași funcționalitate, și în alte structuri arhitectonice, cum este acest fragment de *Rondo* dintr-o sonată beethoveniană:

Ex. 202 L. v. BEETHOVEN – SONATA PENTRU PIAN, OP. 53,
ÎN DO MAJOR, RONDO



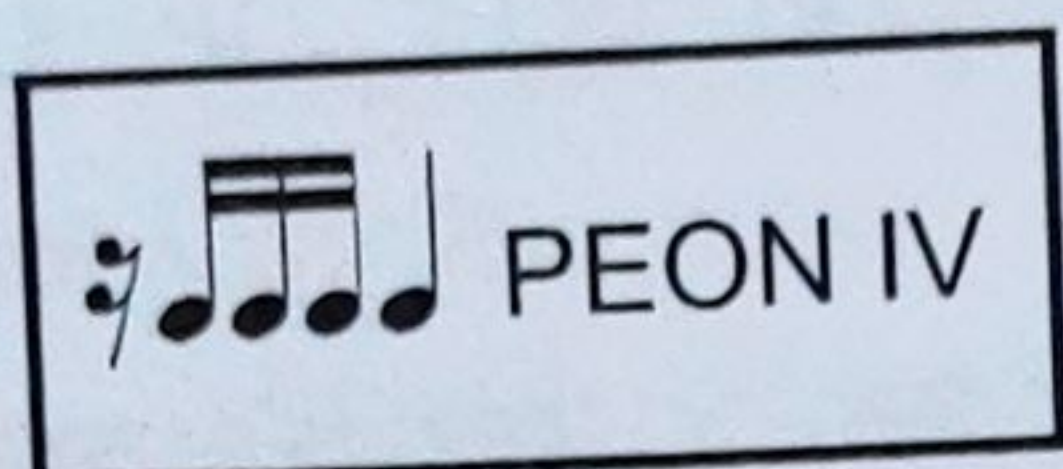
1.1.2. OSTINAȚIA IZORITMICĂ VERTICALĂ

Între **izocronie** și **izoritmie** există o diferență specifică în care accentul semantic se mută din stadiul-durată (valoare) în stadiul-formulă. Dacă **izocronia** înseamnă perpetuarea unui desen ritmic bazat pe relația cauzală dintre două durate identice, generând practic un continuum pulsatoriu izomorf, **izoritmia** înseamnă perpetuarea unui desen ritmic bazat pe edificarea unei formule pregnante sau pe relația dintre două sau mai multe formule, generând un continuum pulsatoriu polimorf. Mai mult, izoritmia este angrenată în simultaneitate prin bi- și polistratificare, având două stadii distincte:

- ostinație monovalentă cu structură ritmică generată prin figură unică;
- ostinație polivalentă cu structură ritmică generată prin două sau mai multe figuri.

1.1.2.1. OSTINAȚIA IZORITMICĂ MONOVALENTĂ (FORMULĂ UNICĂ)

Deseori, ostinația izoritmică monovalentă se individualizează în baza diferitelor arhetipuri ritmice, potențate vertical prin stratificarea omofonă bi- și polivocală:



Ex. 203 L. v. BEETHOVEN – CVARTET
DE COARDE, OP. 130, ÎN
SI BEMOL MAJOR, PARTEA I

VI. I *pp ben marc.*

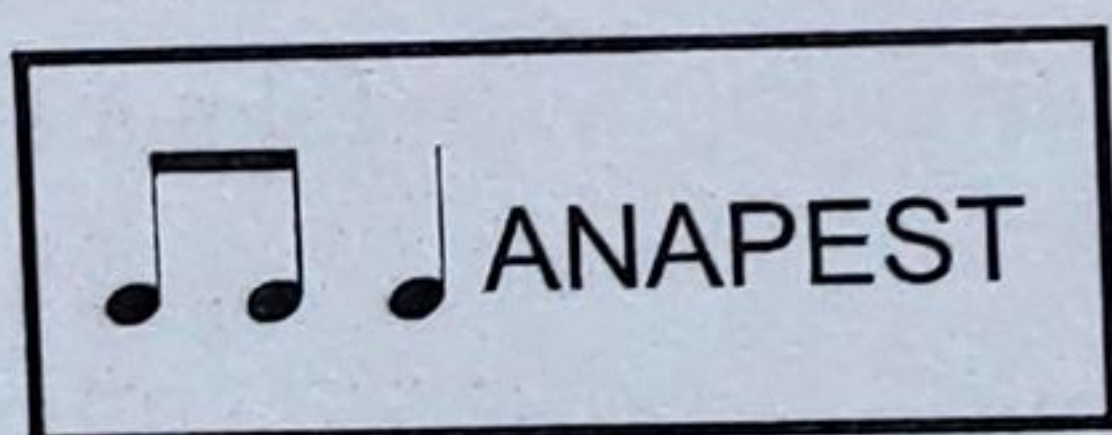
VI. II *pp ben marc.*

Vla. *pp ben marc.*

Vlc. *pp ben marc.*

ben marc.

pp



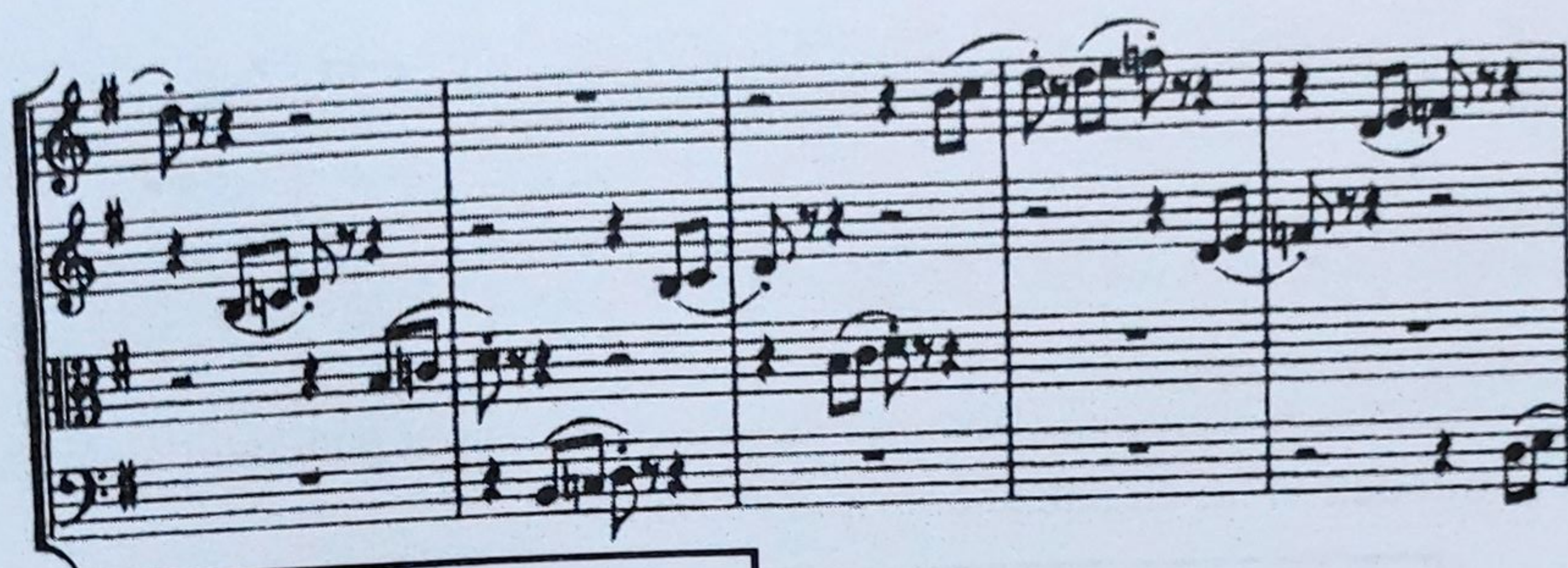
Ex. 204 L. v. BEETHOVEN – CVARTET DE COARDE, OP. 59
NR. 2, ÎN MI MINOR, PARTEA a IV-a


pp

pp

pp

pp




 DACTIL DIMINUAT

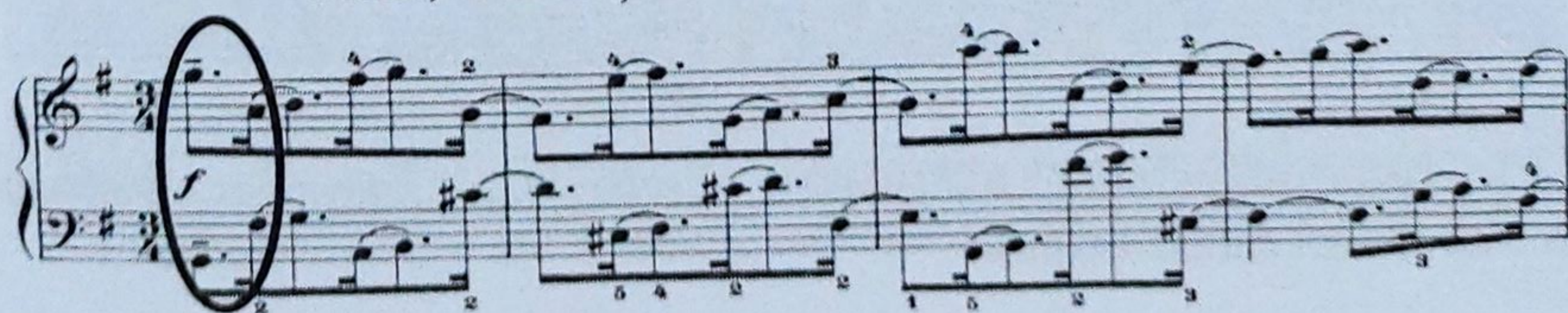
Ex. 205 G. FR. HÄNDEL – *CIACONA CU VARIAȚIUNI PENTRU PIAN, VARIAȚIUNEA 15*



În alte cazuri, suprafața izoritmică beneficiază de aportul diferitelor operații configurative în edificarea unității primare, generative:

 RITM PUNCTAT

Ex. 206 G. FR. HÄNDEL – *CIACONA CU VARIAȚIUNI PENTRU PIAN, VARIAȚIUNEA 50*





Aceeași formulă, dinamizată prin suprimarea punctului augmentativ și înlocuirea lui cu pauza corespunzătoare:

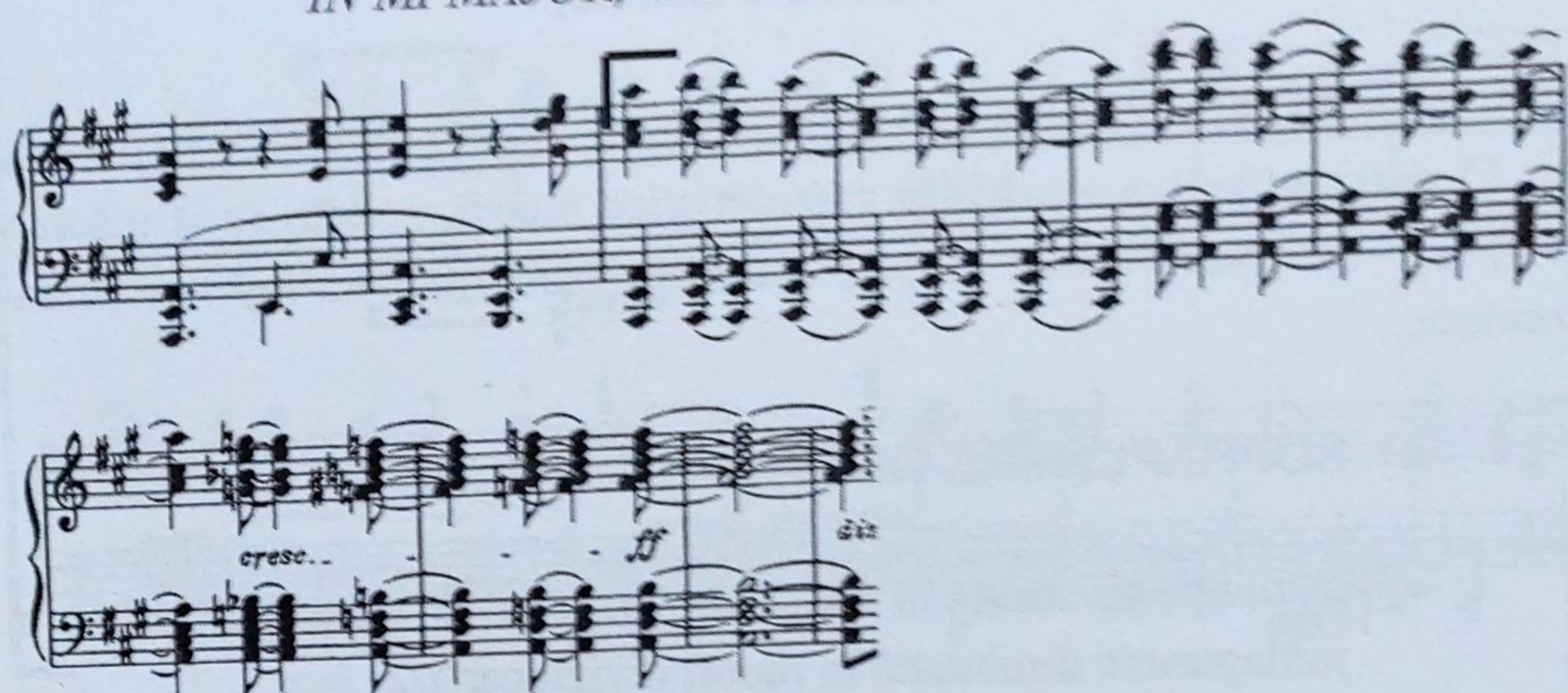


RITM PUNCTAT CU SUPRIMARE

Ex. 207 L. v. BEETHOVEN – CVARTET DE COARDE, OP. 127,
ÎN MI BEMOL MAJOR, PARTEA a III-a

Tensiunea conflictuală sporește prin reeditarea izoritmică a sincopei în cadrul unei catene extinse:

Ex. 208 L. v. BEETHOVEN – SONATA PENTRU PIAN, OP. 101,
ÎN MI MAJOR, PARTEA I



Același efect, într-o catenă sincopală polistratificată:

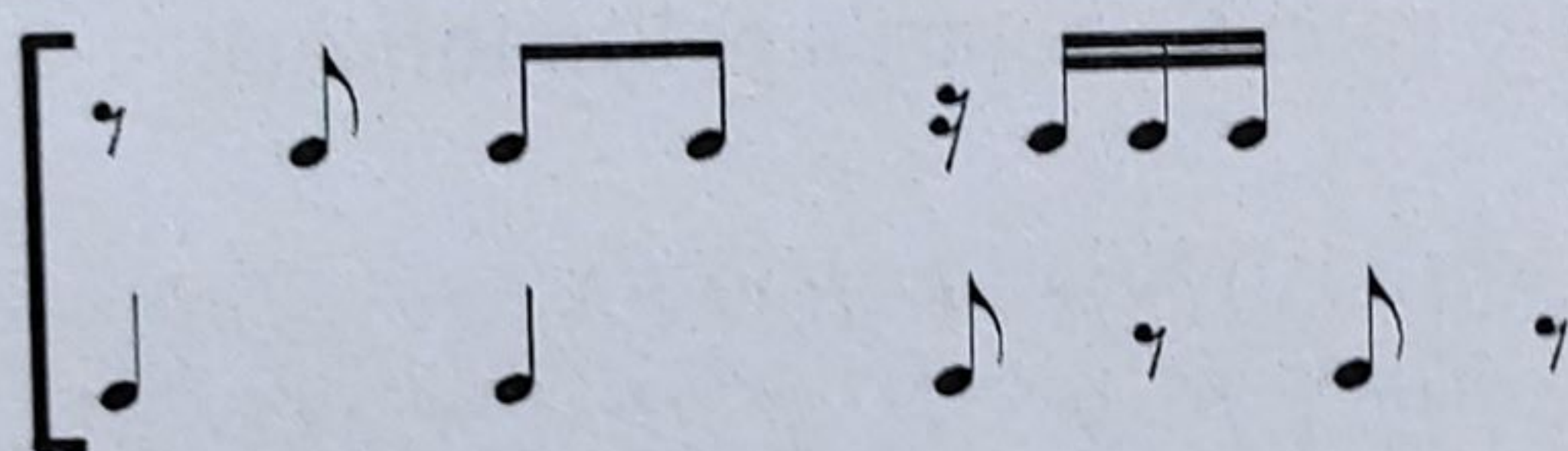
Ex. 209 L. v. BEETHOVEN – TRIO PENTRU PIAN, VIOARĂ ȘI
VIOLONCEL, OP. 97, ÎN SI BEMOL MAJOR,
PARTEA a III-a, CODA

1.1.2.2. OSTINAȚIA IZORITMICĂ BI- ȘI POLIVALENTĂ (2, 3, 4 FIGURI DIFERITE)

Ostinația izoritmă verticală cunoaște stratificări și densități variate. O sistematizare a situațiilor caracteristice indică modele de structurare bi -, tri- și quadrivocale, corespunzătoare numărului de figuri simultan corelate.

a) SUPRAPUNERE DE DOUĂ STRATURI

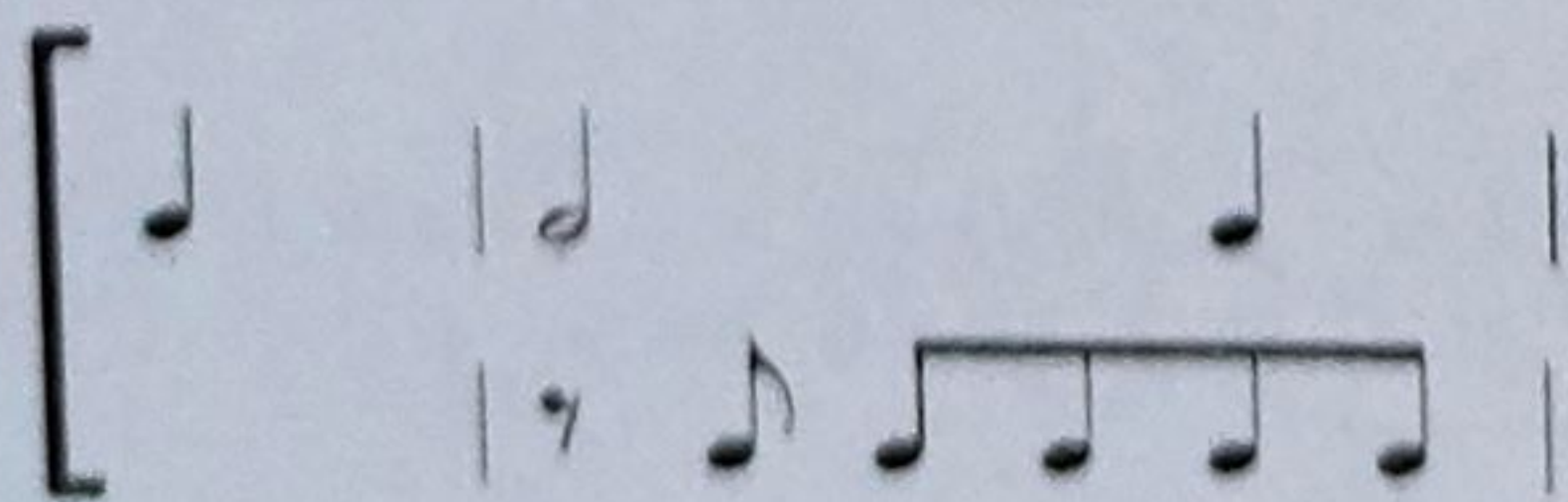
- Ostinație bivalentă în plan bidimensional-orizontal/vertical, prin juxtapunere diminuată în raport divizionar 1/2:



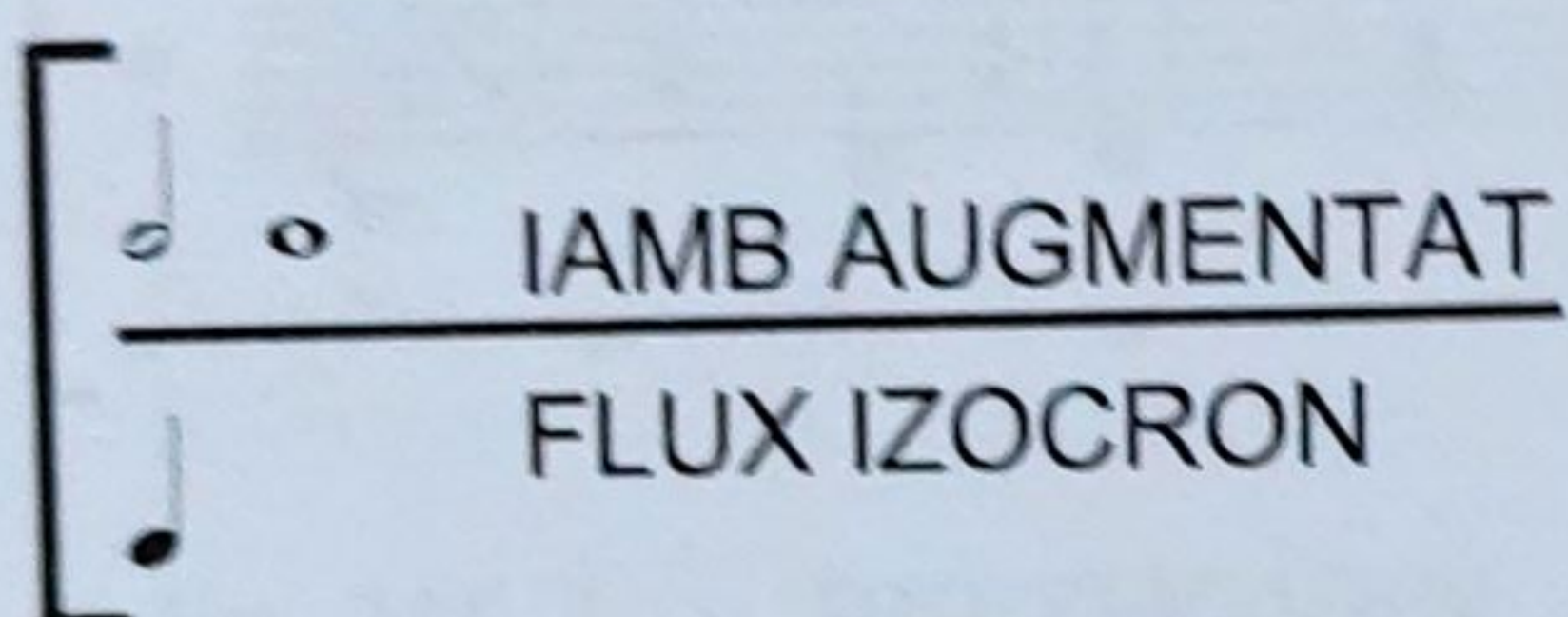
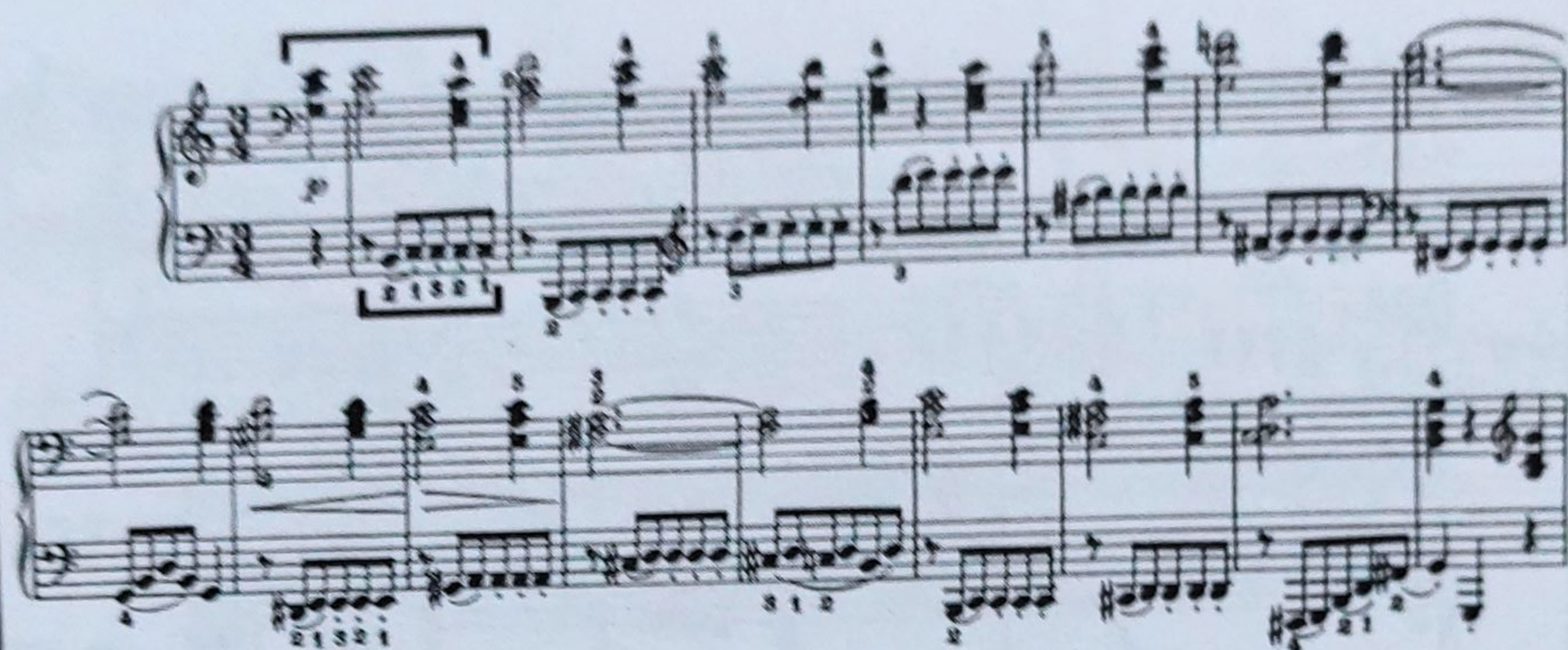
Ex. 210 J. S. BACH – CLAVECINUL BINE TEMPERAT, VOL. II, PRELUDIUL XII, ÎN FA MINOR



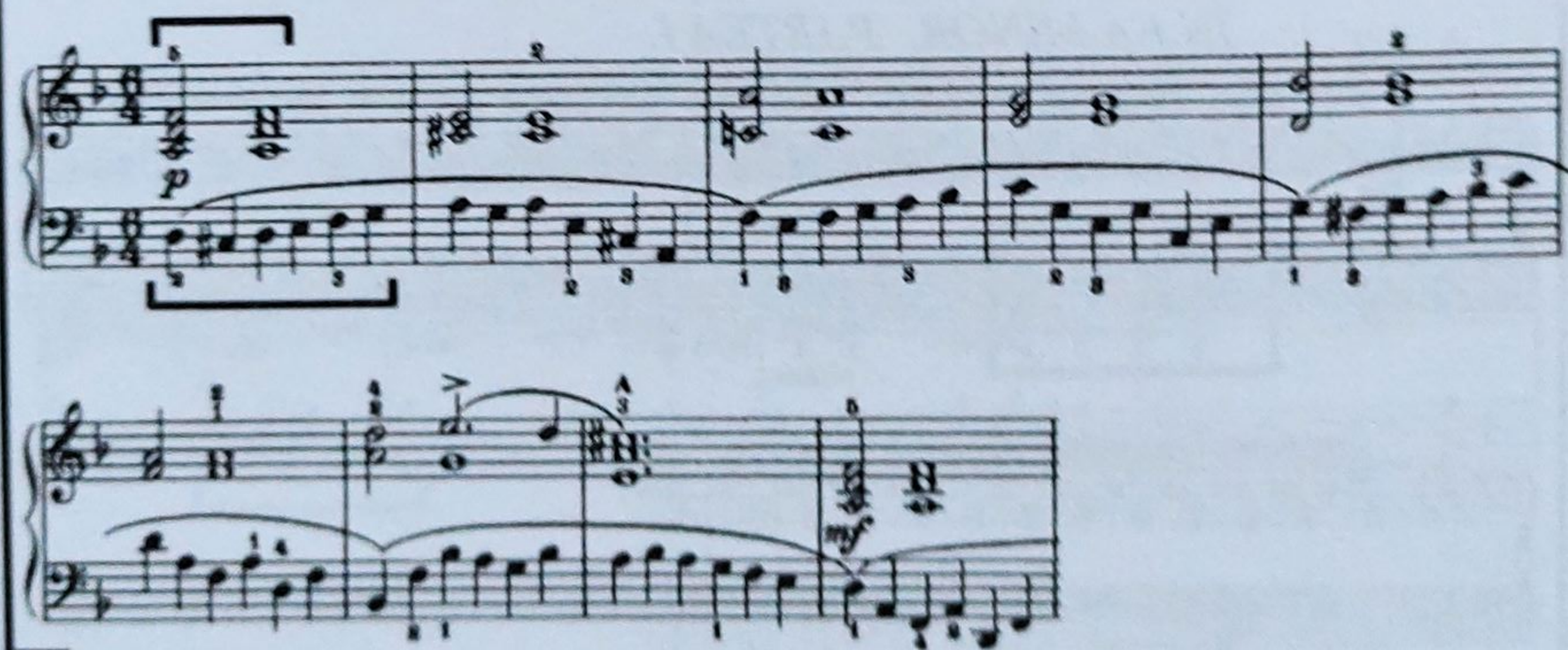
- Structură bivalentă cu aport anaeruzic:



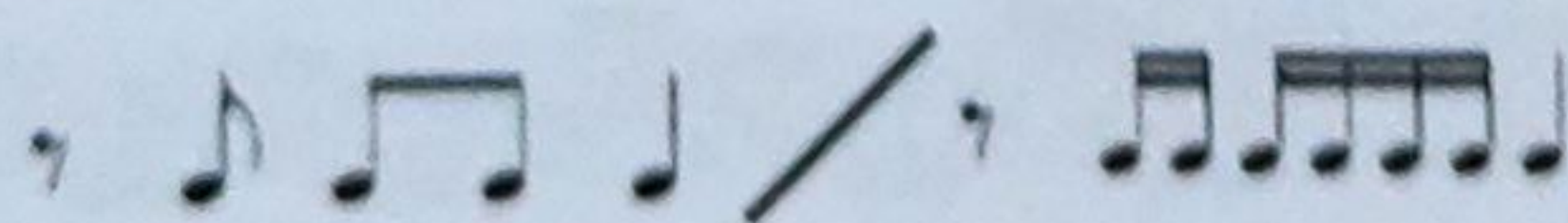
Ex. 211 L. v. BEETHOVEN – 8 VARIAȚIUNI PENTRU PIAN,
OP. 72, ÎN DO MAJOR, VARIAȚIUNEA VII



Ex. 212 G. FR. HÄNDEL – SUITA a IX-a PENTRU PIAN,
SARABANDA, VARIAȚIUNEA II



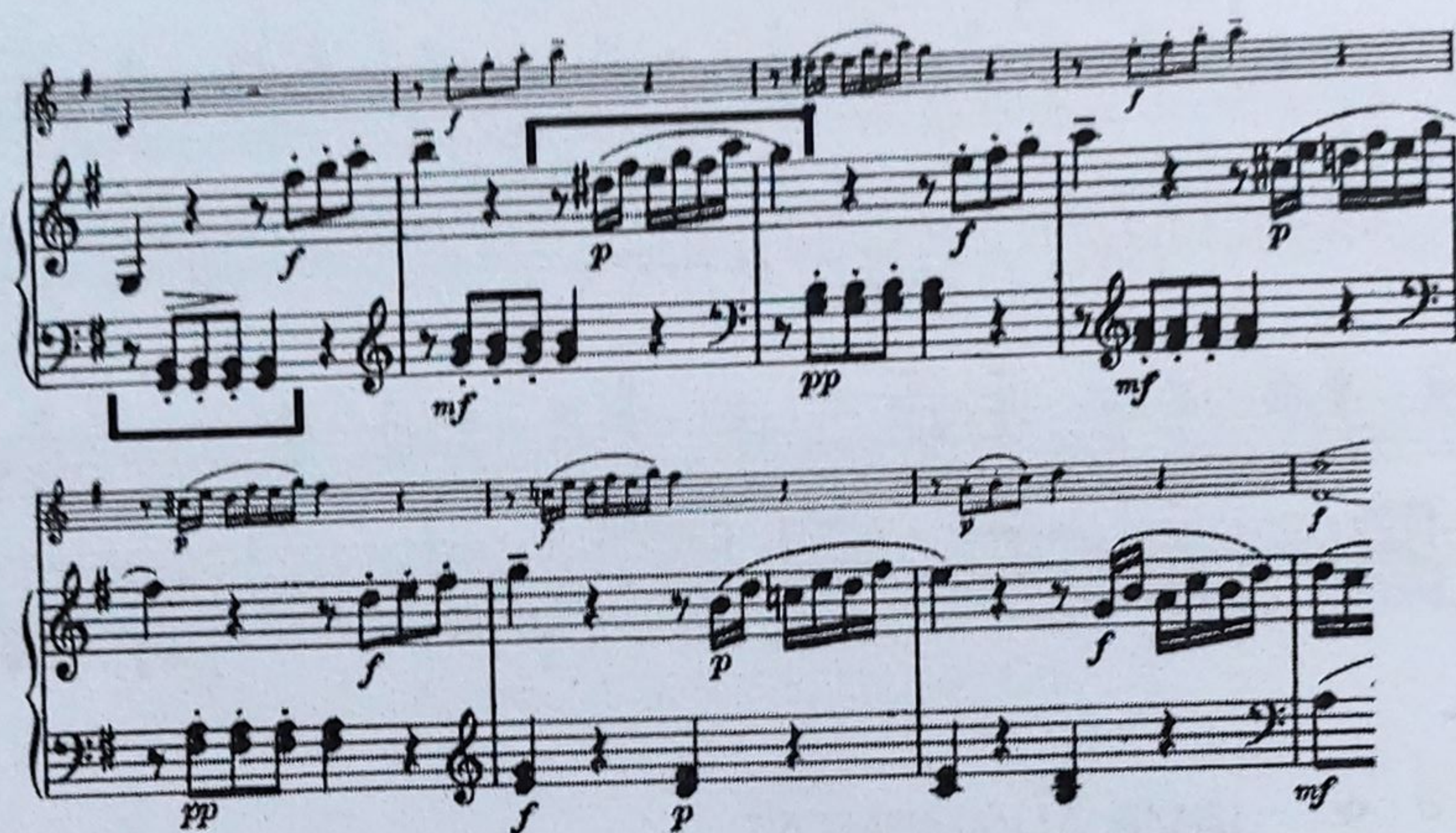
- Bistratificare imitativă



PEON IV

PEON IV DIVIZAT

Ex. 213 W. A. MOZART – SONATA PENTRU PIAN ȘI VIOARĂ,
KV 301, ÎN SOL MAJOR, PARTEA I

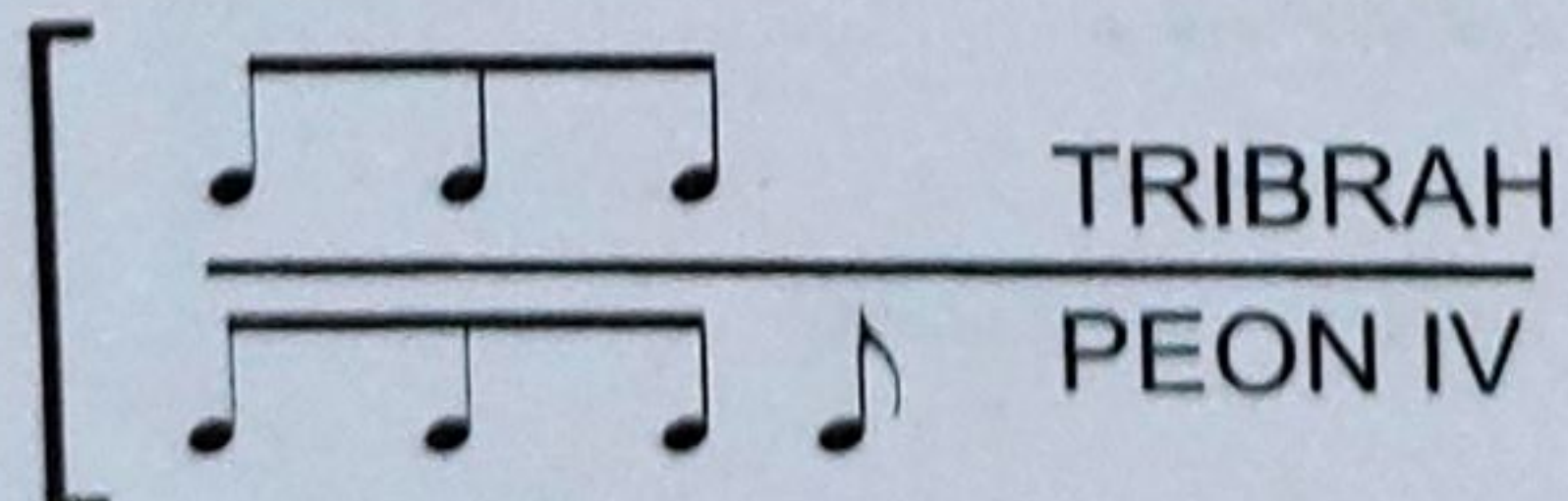


STRAT IZOCRON
STRAT PEON IV

Ex. 214 L. v. BEETHOVEN – SONATA PENTRU PIAN, OP. 57,
ÎN FA MINOR, PARTEA I



- Ritm complementar bistratificat:

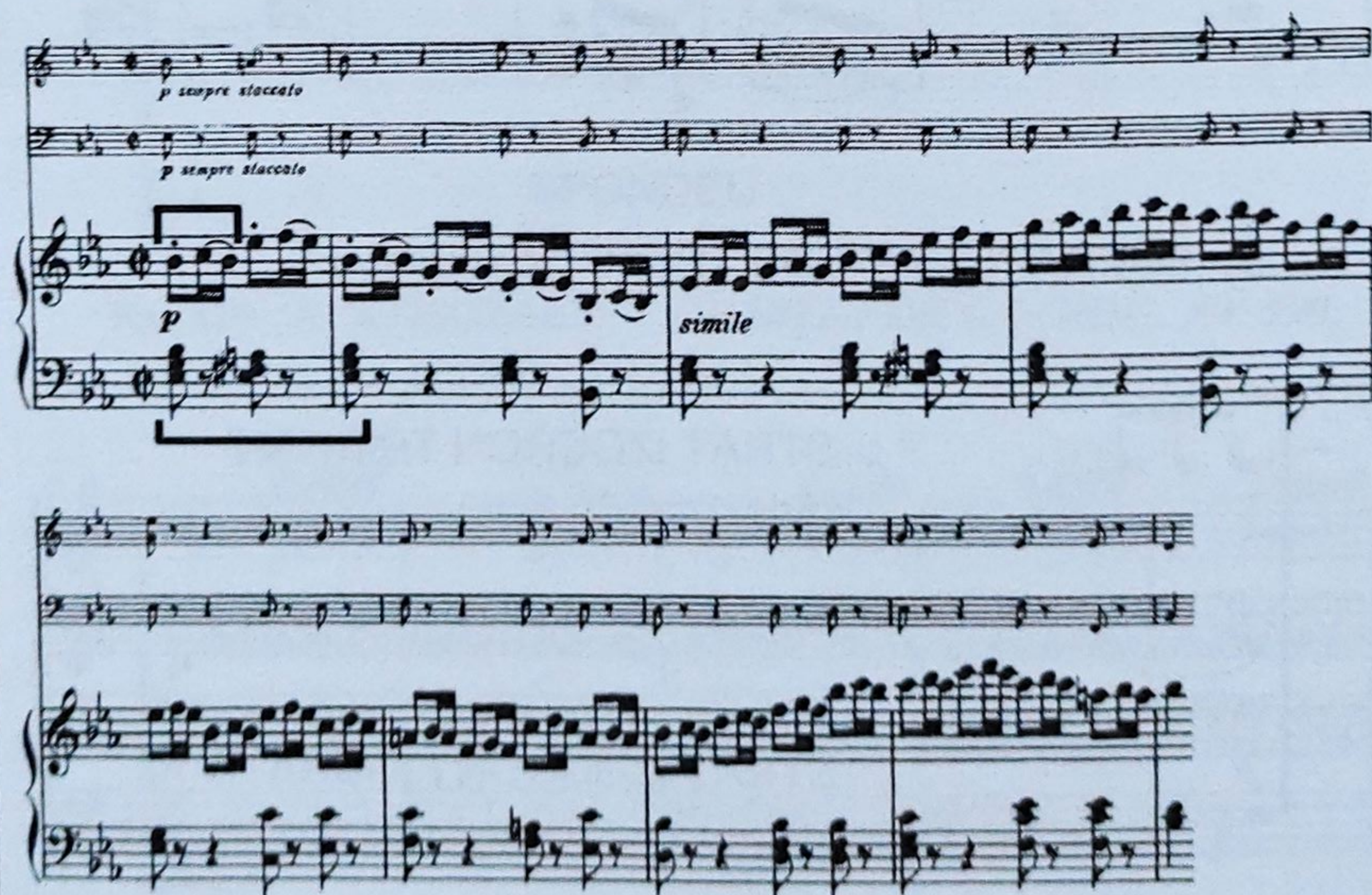


Ex. 215 J. HAYDN – SONATA PENTRU PIAN, ÎN MI MINOR,
PARTEA I

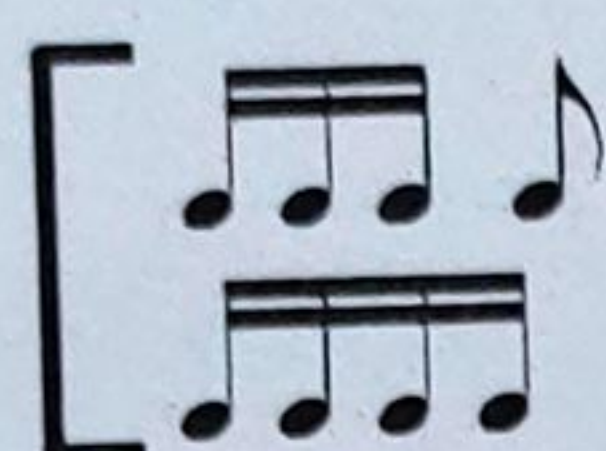


DACTIL DIMINUAT
ANAPEST AUGMENTAT
CU PAUZE-ABREVIERE

Ex. 216 L. v. BEETHOVEN – TRIO PENTRU PIAN, VIOARĂ ȘI
VIOLONCEL, OP. 44, ÎN MI BEMOL MAJOR,
TEMĂ CU VARIAȚIUNI; VARIAȚIUNEA I



- Ritm complementar cu aport anacruhic:

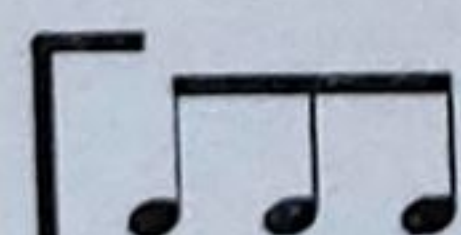


PEON IV DIMINUAT
DIPIRIC DIMINUAT

Ex. 217 L. v. BEETHOVEN – *SONATA PENTRU PIAN, OP. 31 NR. 2, ÎN RE MINOR, PARTEA a III-a*

Allegretto

b) SUPRAPUNERE DE TREI STRATURI



STRAT IZOCRON TRIBRAH
(prin mod de atac)



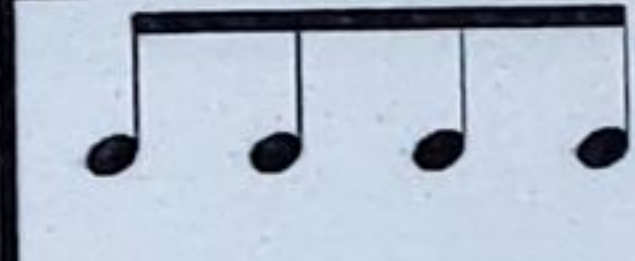


FORMULĂ INDIVIDUALIZATĂ



STRAT IZOCRON FIGURATIV


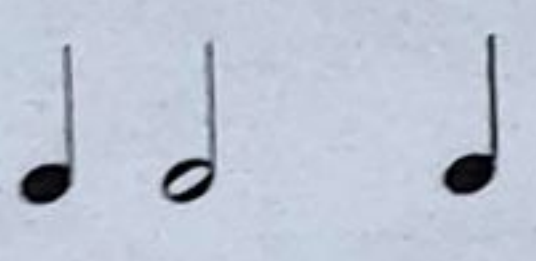

Ex. 218 J. S. BACH – SONATA PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN,
ÎN LA MAJOR, PARTEA a II-a

- Ostinație izoritmă polivalentă cu strat intermediar izocron și planuri permutabile, în complementaritatea sunet/pauză:

	DIPIRIC
	PIRIC
	SPONDEU

Ex. 219 W. A. MOZART – CVARTET DE COARDE, KV 590,
ÎN FA MAJOR, PARTEA I







	STRAT IZOCRON TRIBRAH
	CATENA SINCOPALĂ
	SUPRIMARE / ABREVIERE

Ex. 220 L. v. BEETHOVEN – SONATA PENTRU PIAN ȘI VIOARĂ, OP. 24, ÎN FA MAJOR, PARTEA a IV-a

A musical score for Example 220, featuring piano and violin parts. The piano part includes slurs, ties, and a 'decresc.' marking. The violin part includes slurs and a 'p' marking. The score is written in common time and includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamics.

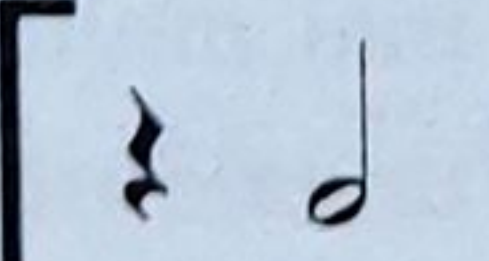

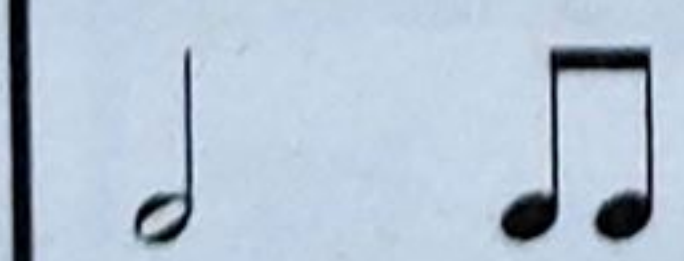
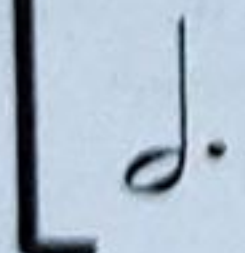
c) SUPRAPUNERE DE PATRU STRATURI

	MOTIV TRIBRAH
	CATENĂ SINCOPE
	STRAT IZOCRON ORNAMENTAL
	PEON IV DIMINUAT

Ex. 221 W. A. MOZART – *CONCERT PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ, KV 466, ÎN RE MINOR, PARTEA I*



- Ritm complementar cu permutarea planurilor I – II:

	STRAT CONTRATIMPARE
	DACTIL
	TROHEU CU SUBDIVIZARE
	STRAT IZOCRON

Ex. 222 L. v. BEETHOVEN – SONATA PENTRU PIAN, OP. 28,
ÎN RE MAJOR, PARTEA I



1.2. RITMUL COMPLEMENTAR

Principial integrată zonei temporal-configurative, complementaritatea ritmică vizează în mod esențial relația interactivă dintre **succesivitate** și **simultaneitate**. Manifestându-se cu predilecție în mediul polifonic, ritmul complementar deține un potențial configurativ apt de acțiune generalizată în aria celor mai diverse structuri bi- și polistratificate.

Complementaritatea ritmică vizează organic globalitatea fenomenului sonor, născută din dualismul relației: **individual-general**. În această ordine de idei, cronologia formativ-complementară corelează pluralitatea traseelor individuale într-o structură sintetică, integratoare, subordonată unei direcții evolutive convergente. Rezultanta – de cele mai multe ori, un continuum temporal cu pulsație unică – se constituie în unitate ritmică supraordonată, entitate generală născută din însumarea diverselor entități particulare.

Pentru descrierea fiecărui caz în parte vom aborda un algoritm de identificare, bazat pe următorii indici referențiali:

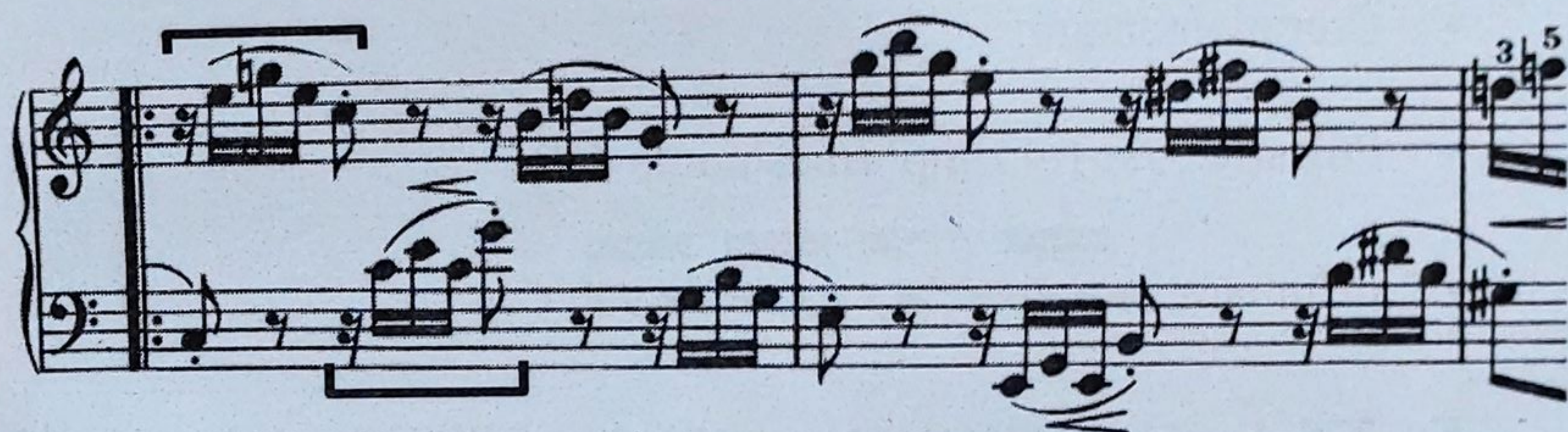
- numărul traseelor individuale (bi- și polistratificarea);
- numărul formulelor individuale (mono- și polivalența);

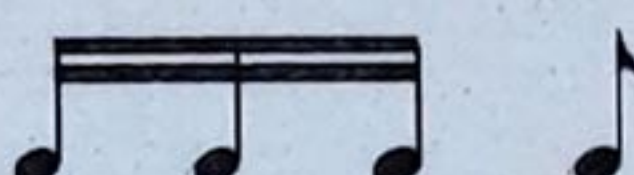
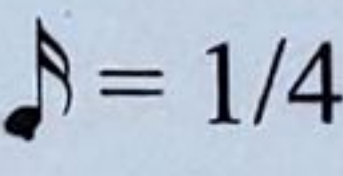

- structura formulei globale (rezultanta conexiunilor, însumarea);
- unitatea pulsatorie a continuum-ului temporal.

1.2.1. COMPLEMENTARITATEA SUNET-PAUZĂ

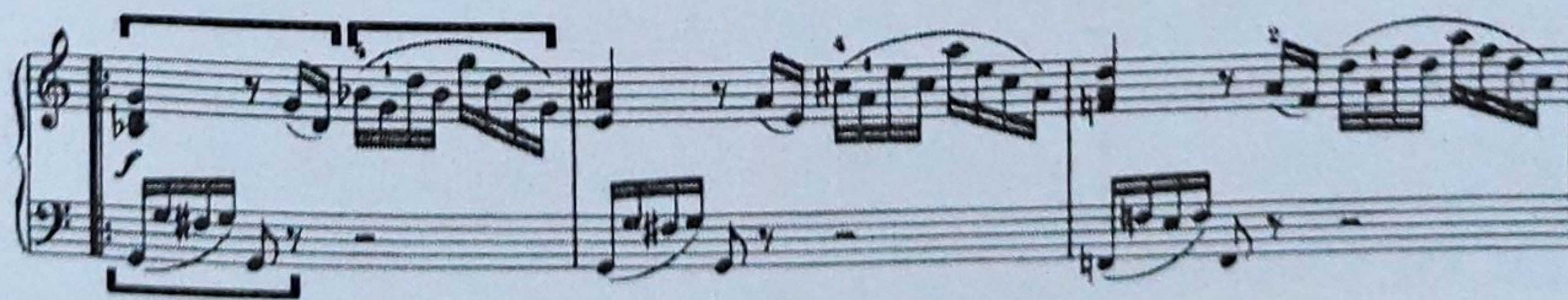
În cadrul unei posibile tipologizări a mișcării complementare distingem, ca prim stadiu de articulare, alternanța **sunet-pauză**:

Ex. 223 J. S. BACH – *ARIA CU VARIAȚIUNI PENTRU PIAN, BWV 989, VARIAȚIUNEA VIII*

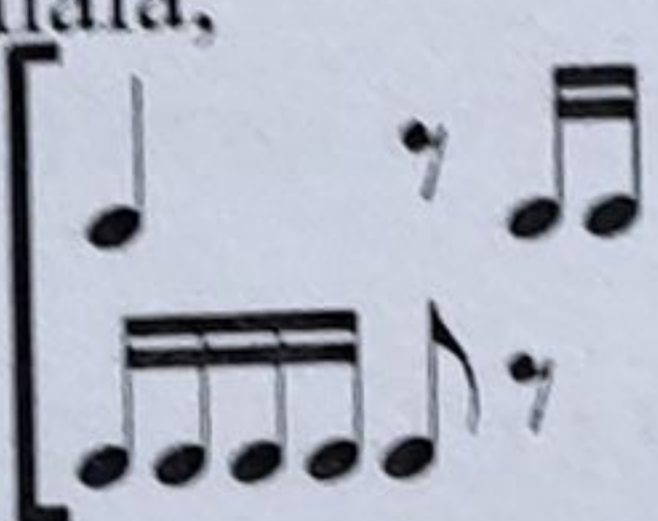



- Ostinație diagonală (mișcare alternativă);
- Monovalentă: 
- Bistratificată;
- Complementară;
- Pulsație:  = 1/4 timp (măsura de 4/4);
- Însumare: 

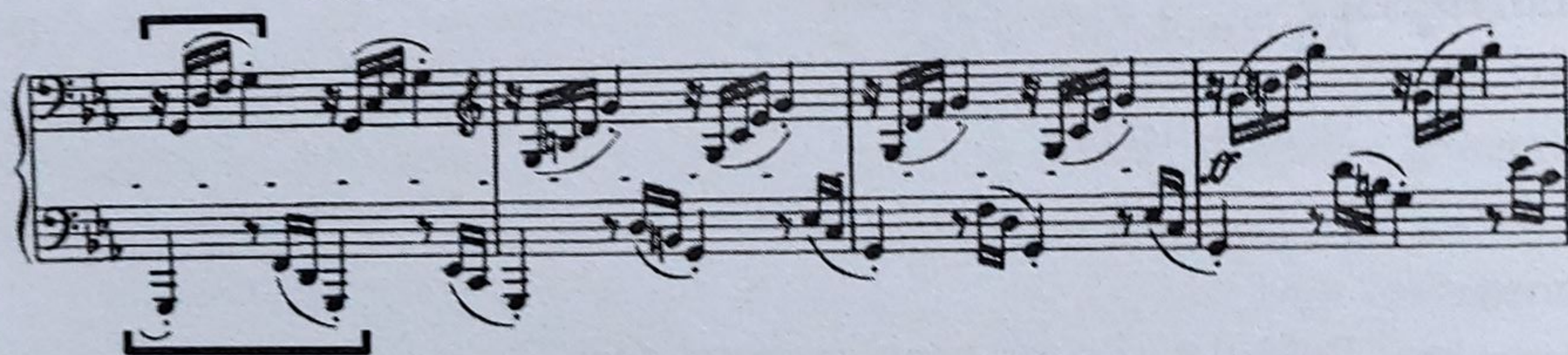
Ex. 224 W. A. MOZART – *SONATA PENTRU PIAN, KV 279, ÎN DO MAJOR, PARTEA I*

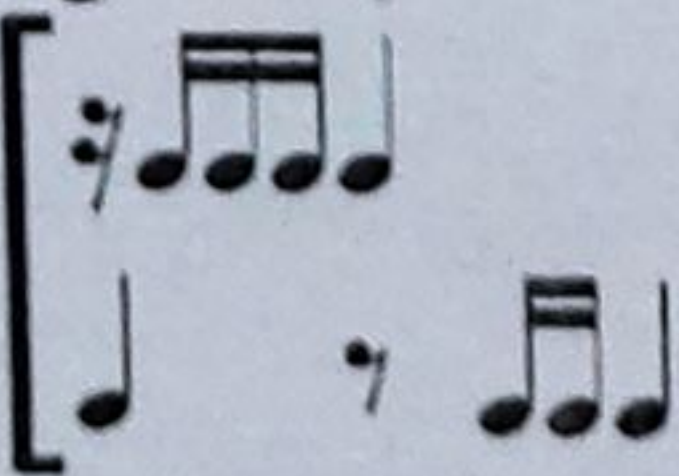





- Ostinație diagonală;
- Bivalentă: 
- Bistratificată;
- Complementară;
- Pulsație: $\text{♩} = 1/4$ timp (măsura de 4/4);
- Însurare: 

Ex. 225 L. v. BEETHOVEN – SONATA PENTRU PIAN, OP. 13, PATETICA, ÎN DO MINOR, PARTEA a III-a

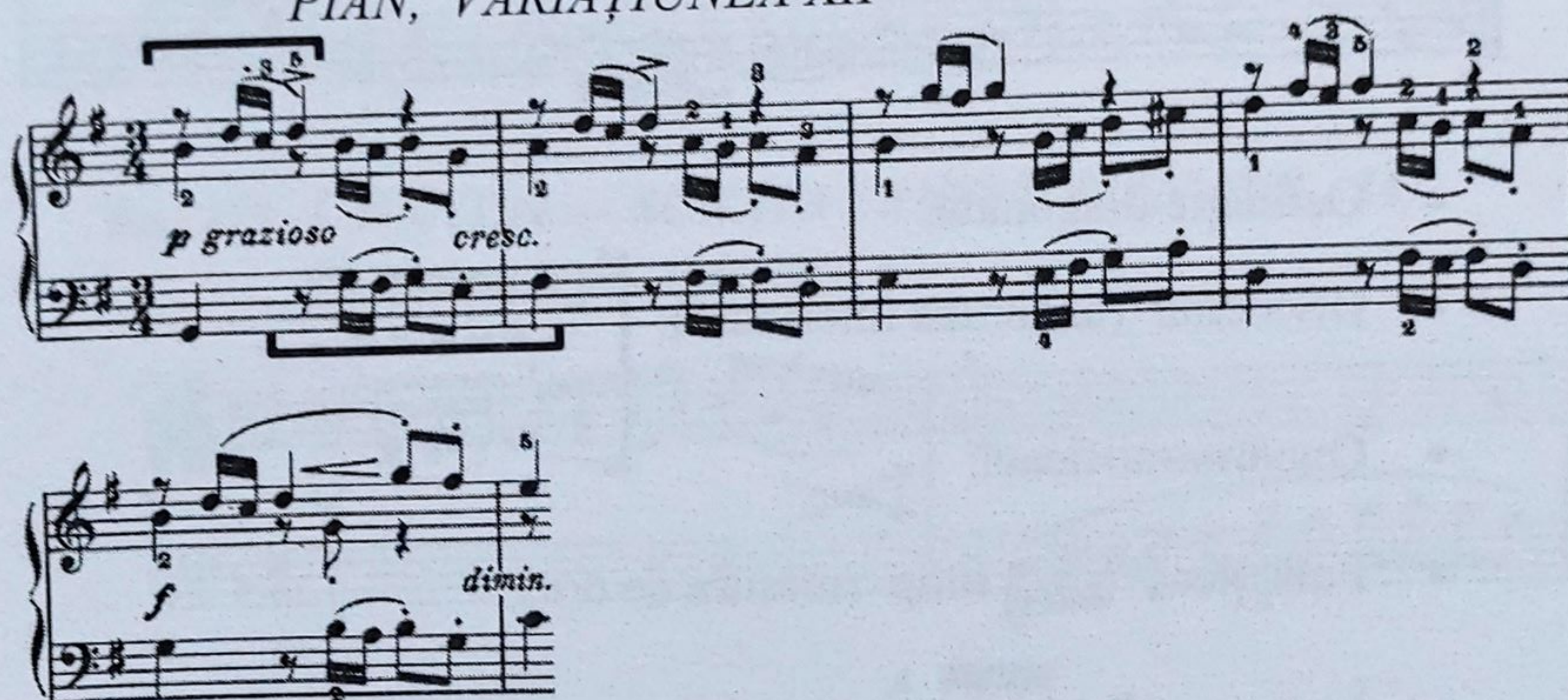


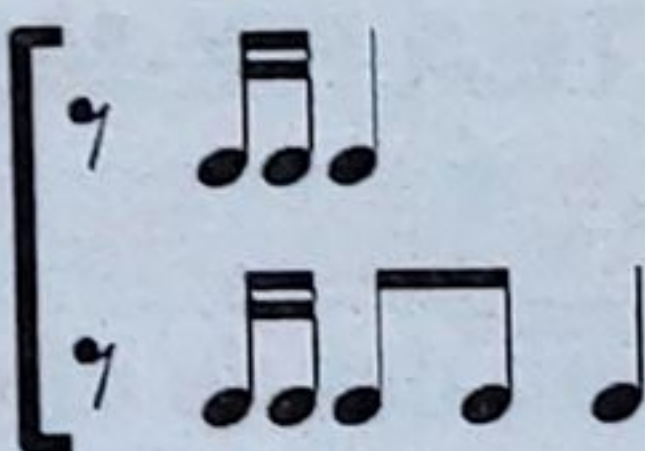

- Ostinație diagonală;
- Bivalentă: 
- Bistratificată;
- Complementară;

- Pulsație: ♩ = 1/4 timp (măsura de 4/4)

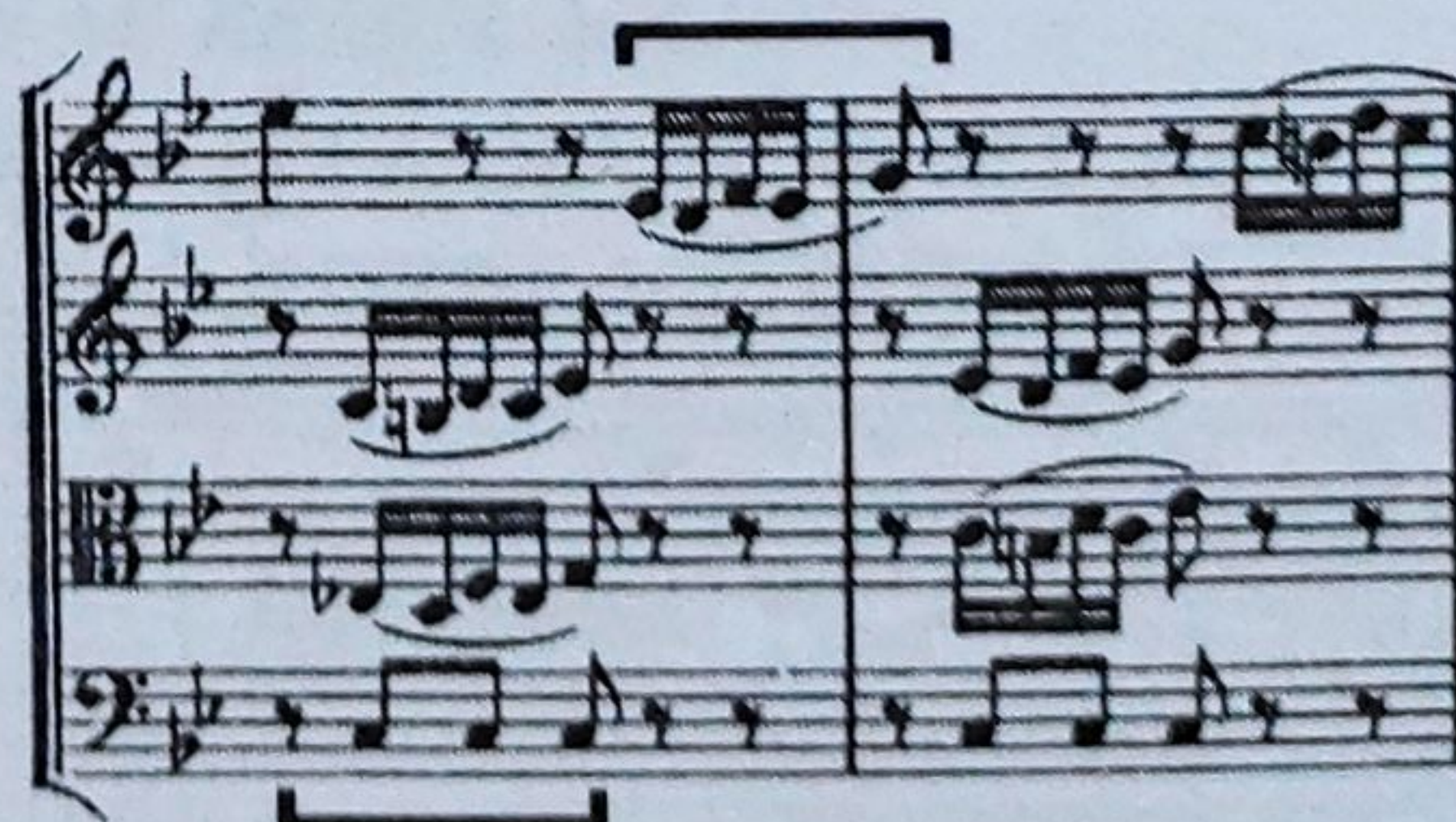
- Însuțare: 

Ex. 226 G. FR. HÄNDEL – CIACONA CU VARIAȚIUNI PENTRU PIAN, VARIAȚIUNEA XII



- Ostinație diagonală,
- Bivalentă: 
- Triplă stratificare;
- Complementară;
- Pulsație: ♩ = 1/4 timp (măsura de 3/4);
- Însuțare: 

Ex. 227 W. A. MOZART –
CVARTET DE COARDE,
KV 458, ÎN SI BEMOL
MAJOR, PARTEA I





- Ostinație diagonală;
- Bivalentă (anacruză interioară):
- Quadriestratificată;
- Pulsație: ♪ = 1/2 timp (măsura de 6/8);
- Însurare: ♪ ♪ ♪ ♪



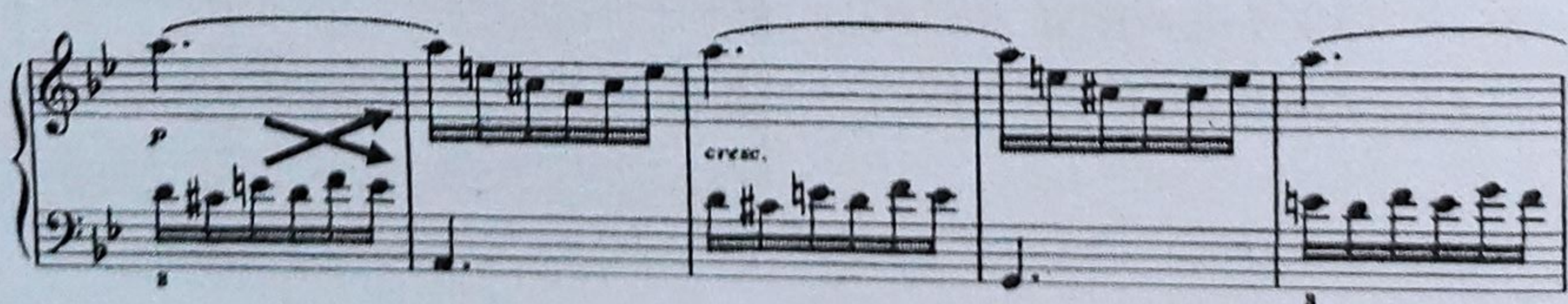
1.2.2. COMPLEMENTARITATEA FIX-MOBIL

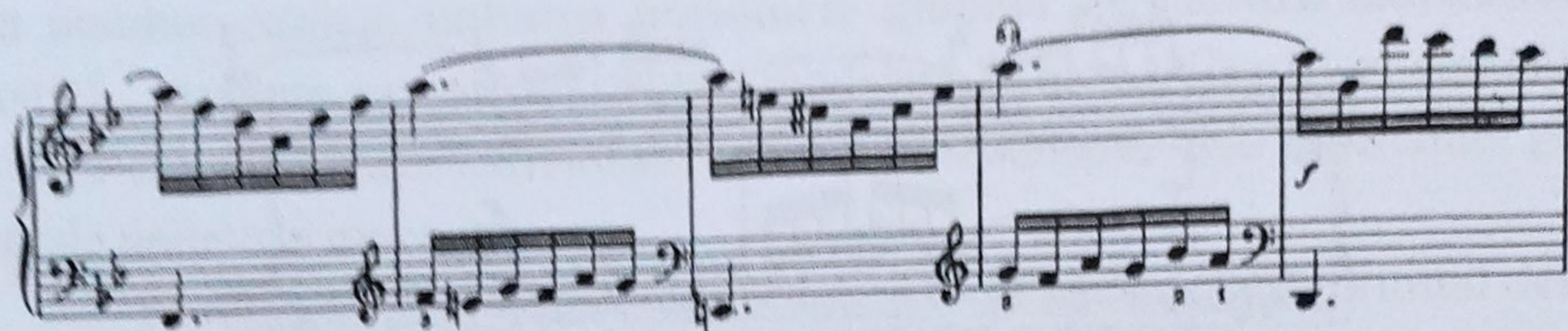
Un alt tip de complementaritate este dat de alternanța dintre mobilitatea și stagnarea sonorității.

Raportul **fix-mobil** se manifestă pe aceleași coordonate structurale ca și antecedentul: sunet/pauză.

- Iată un exemplu de mișcare complementară bistratificată, izoritmă, alternativ-simetrică, monovalentă, cu unitate pulsatorie ♪ = 1/2, în măsura de 3/8:

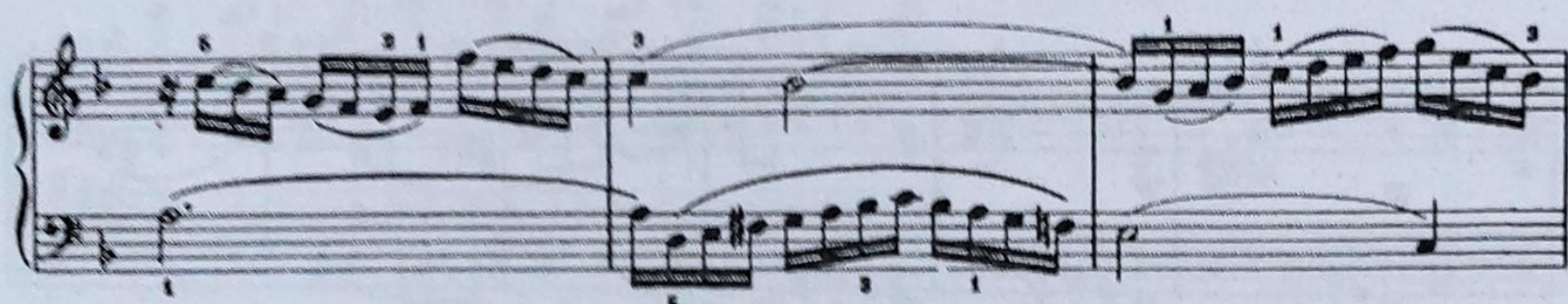
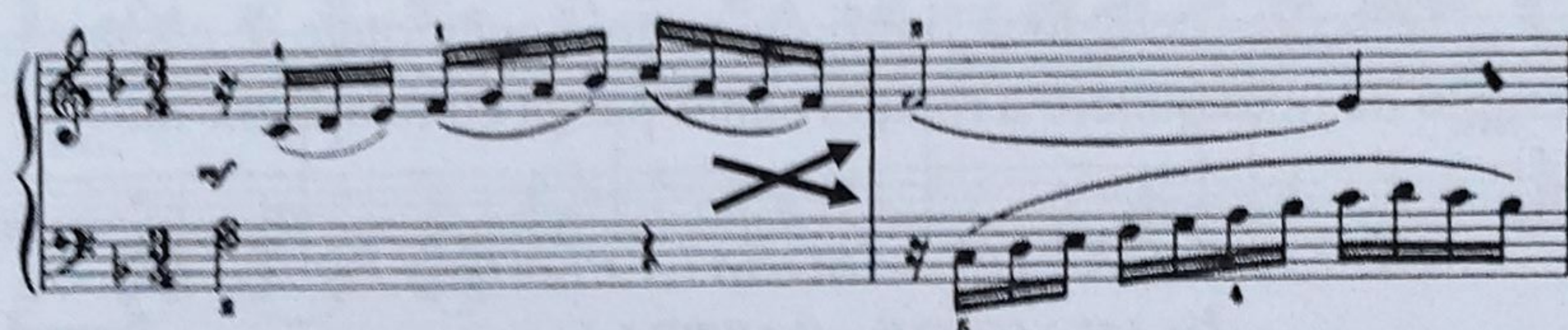
Ex. 228 D. SCARLATTI – SONATA PENTRU PIAN (NR. 39),
ÎN SOL MINOR





- Un exemplu similar din creația clasică:

Ex. 229 J. HAYDN – *SONATA PENTRU PIAN (NR. 34), ÎN FA MAJOR, PARTEA I*



- Complementaritate bivocală în mediu quadristratificat, dacă luăm în considerație și imobilitatea pedalei pe tonica Mi bemol; în plus, raportul imitativ al vocilor, specific sintaxei polifone:

Ex. 230 J. S. BACH – *CLAVECINUL BINE TEMPERAT, VOL. I, PRELUDIUL VII, ÎN MI BEMOL MAJOR*





1.2.3. COMPLEMENTARITATEA COMBINATĂ: SUNET – PAUZĂ; FIX – MOBIL

Deseori, cele două tipuri de complementaritate se combină. Iată un exemplu de juxtapunere a relației sunet-pauză cu relația fix-mobil:

Ex. 231 J. HAYDN – *SONATA PENTRU PIAN (NR. 2),
ÎN MI MINOR, PARTEA I*



1.2.4. COMPLEMENTARITATEA PULSATORIE CU ÎNSUMARE IZORITMICĂ (VALORI-ETALON)

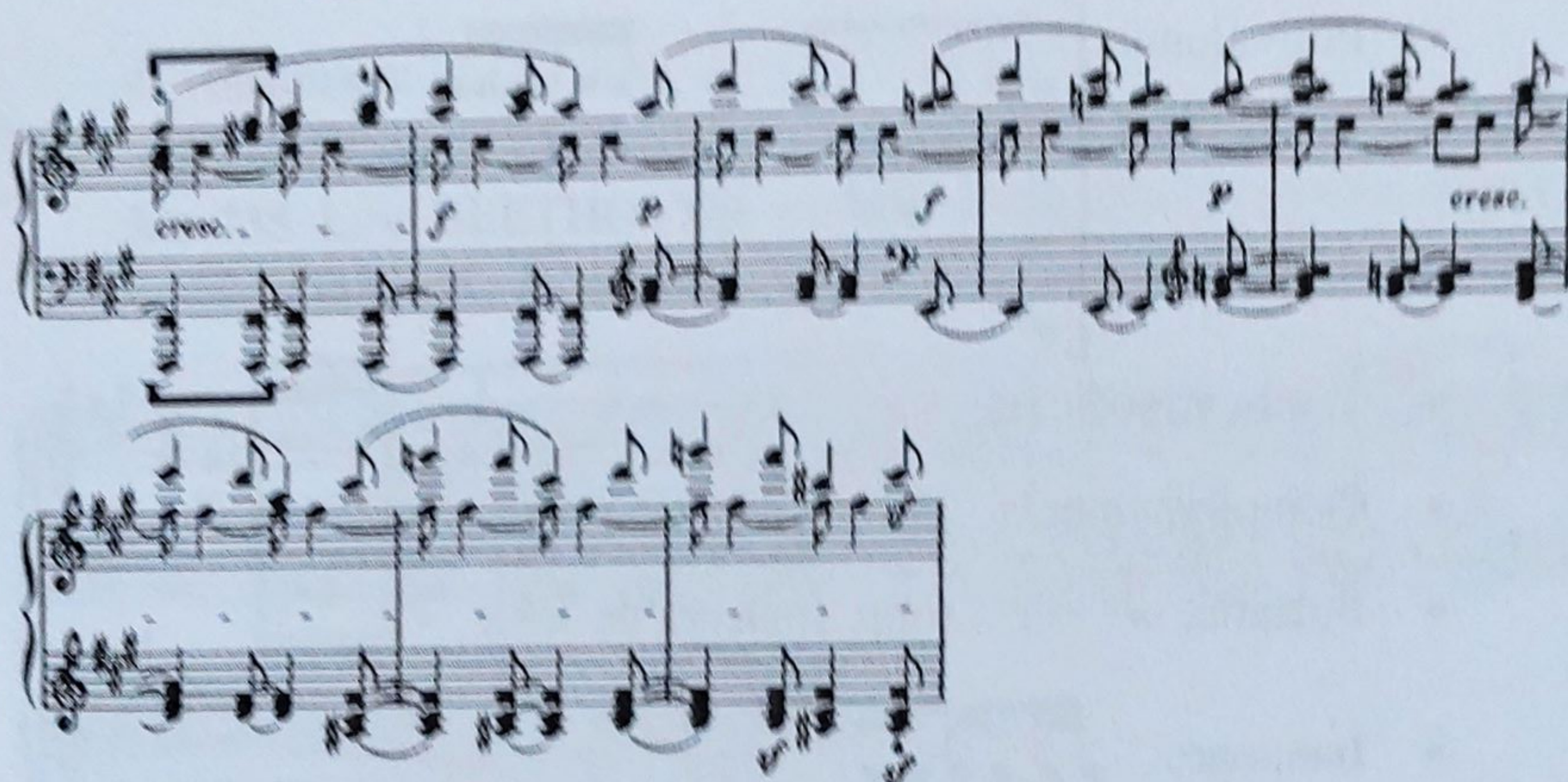
Cel mai frecvent, complementaritatea ritmică deține datele îmbinării armonioase a tuturor ipostazelor.

Studiind o cazuistică bogată, am extras o serie de exemple care pun în evidență diferite moduri de structurare, deși există pentru toate situațiile

un numitor comun: unitatea pulsatorie globală de factură izoritmică. Astfel, structura supraordonată este modelată în baza unor valori-etalon și a unor entități ritmice individuale care, prin însumare, dau rezultantei generale unitate în diversitate.

Pentru a înlesni observarea comparată, să apelăm la algoritmul descriptiv-analitic prezentat anterior:

Ex. 232 L. v. BEETHOVEN – SONATA PENTRU PIAN, OP. 101,
ÎN LA MAJOR, PARTEA I



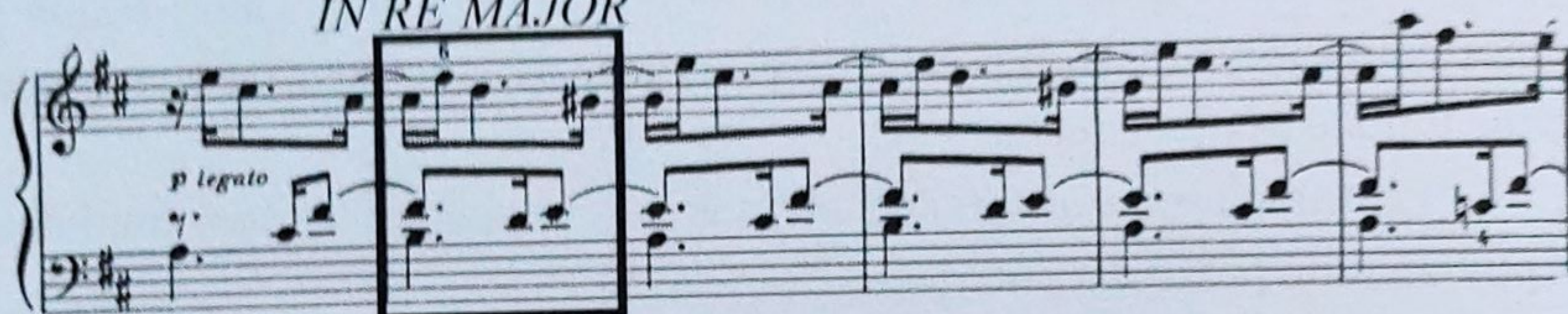
- Ostinație verticală, cu dublă catenă sincopală asimetrică;

- Polivalentă:
$$\left[\begin{array}{c} \text{6/8} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } | \\ \text{6/8} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{—} \text{♩} \text{ } | \\ \text{6/8} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } | \end{array} \right]$$

- Triplu stratificată;
- Complementară;
- pulsație ♩ = 1 timp (măsura 6/8);

- Însumare: $\text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩}$

Ex. 233 D. SCARLATTI – SONATA PENTRU PIAN (NR. 13),
ÎN RE MAJOR



- Ostinație verticală cu dublă catenă de sincope (simetrice + asimetrice), pivot izocron (♩.) și incipit anacruhic interior;

- Polivalentă:

- Triplu stratificată;

- Complementară;

- pulsație: ♩ = 1/2 timp (măsura de 3/8);

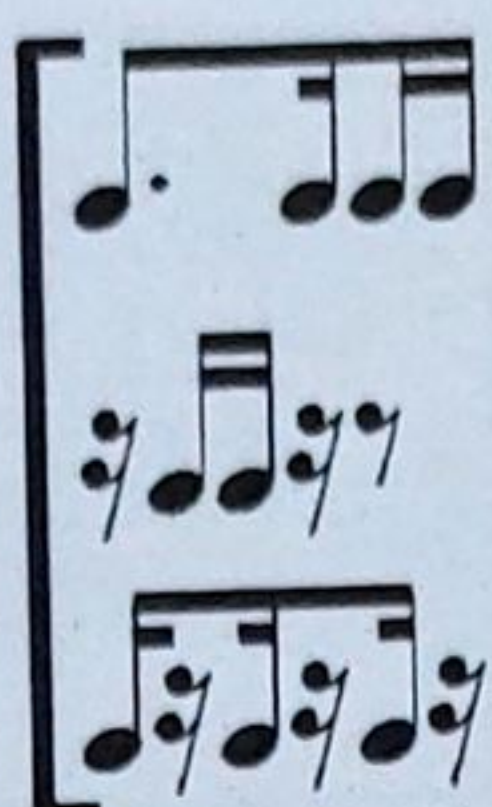
- Însumare:

Ex. 234 L. v. BEETHOVEN – SONATA PENTRU PIAN, OP. 106,
ÎN SI BEMOL MAJOR, PARTEA a III-a



- Ostinație verticală cu:
 - catenă de sincope asimetrice și contratimp pe ♩;
 - două dintre straturi în relație complementară sunet-pauză;

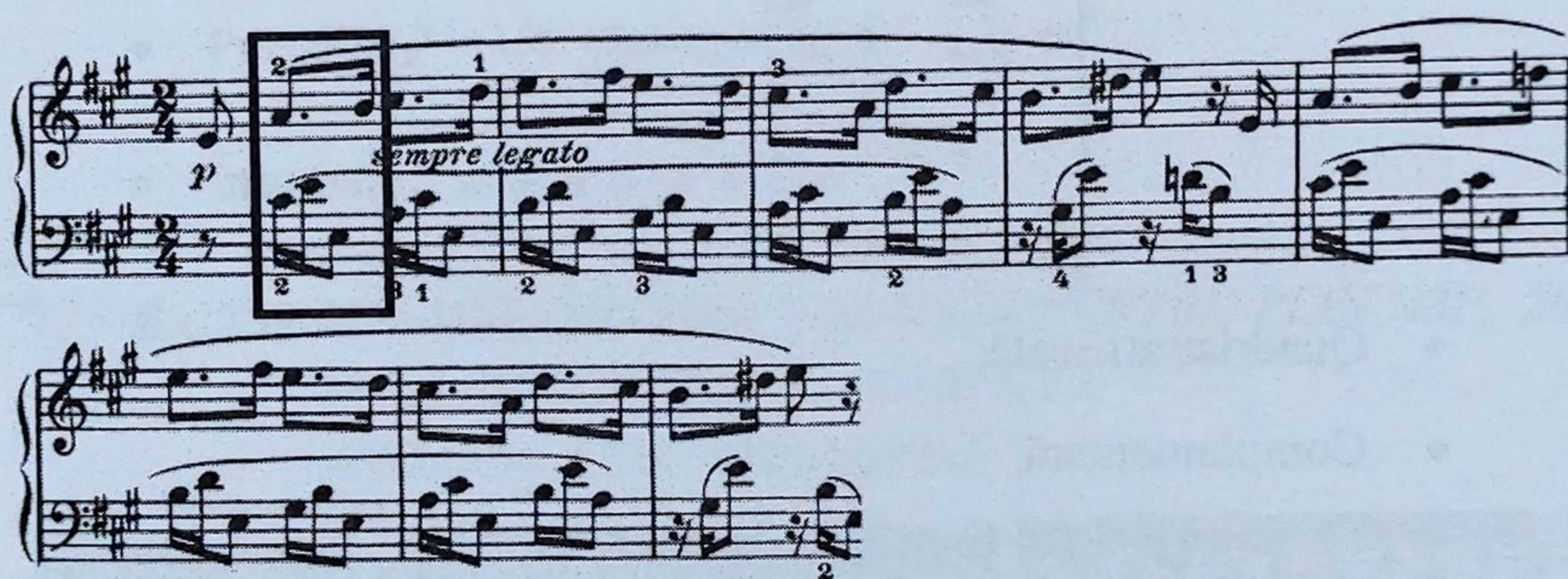
- Polivalentă:



- Triplu stratificată;
- Complementară;
- Pulsație: ♩ = 1/2 timp (măsura de 6/8);

- Însușire: ♩

Ex. 235 L. v. BEETHOVEN – 13 VARIATIUNI PENTRU PIAN,
OP. 66, ÎN LA MAJOR, VARIATIUNEA VIII



- Ostinație verticală cu aport anacruhic și ritm punctat;

- Bivalentă:



- Bistratificată;
- Complementară;

- Pulsație: ♩ = 1/4 timp (măsura de 2/4);

- Însușire: ♩

Ex. 236 J. S. BACH – *TOCCATA*
PENTRU PIAN,
ÎN RE MINOR



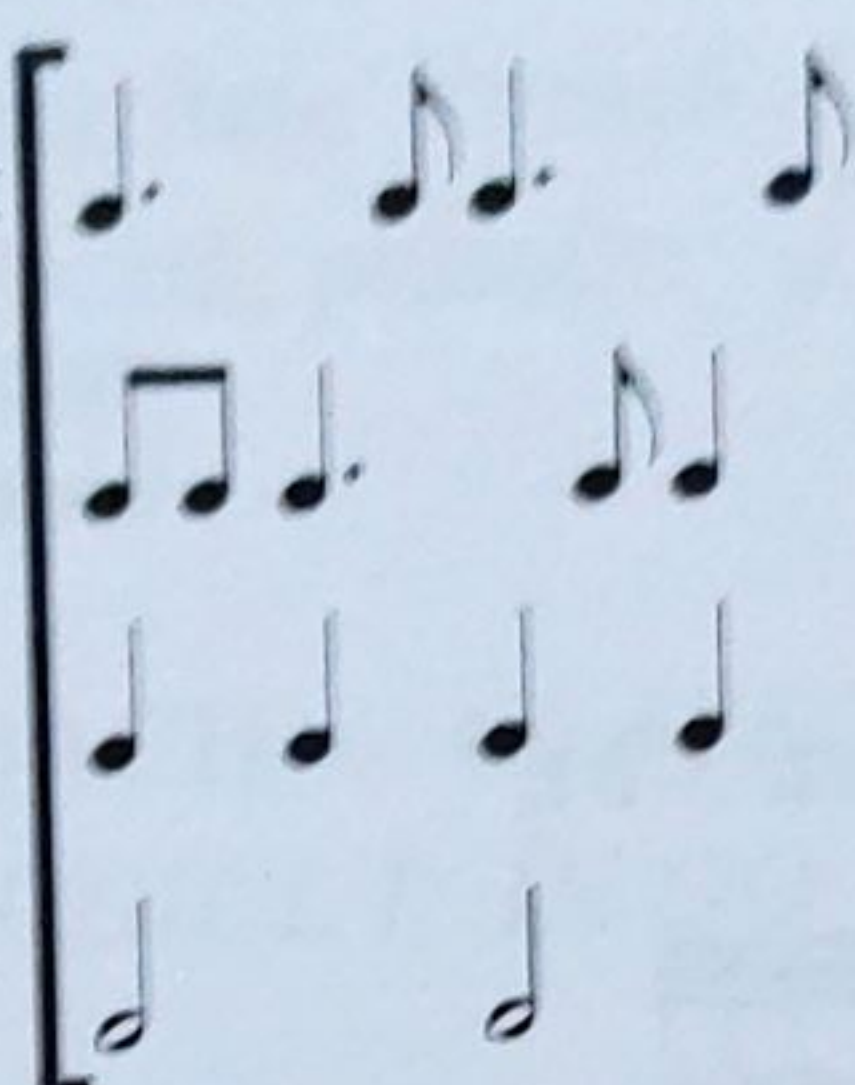
- Ostație verticală cu aport de contratimp pe $\frac{1}{8}$ și alternare sunet-pauză;

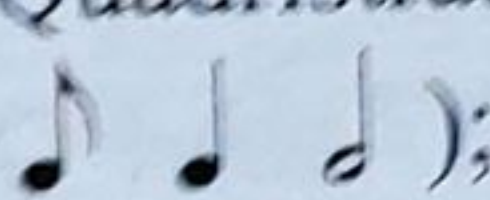
- Polivalentă:

- Quadristratificată;
- Complementară;
- Pulsație: $\frac{1}{8}$ = 1/4 timp (măsura de 4/4);
- Însușire:


Ex. 237 W. A. MOZART – *CVARTET DE COARDE*, KV 464,
ÎN LA MAJOR, PARTEA a III-a

- Ostinație verticală cu aport de ritm punctat și densități orizontale graduale;

- Polivalentă: 

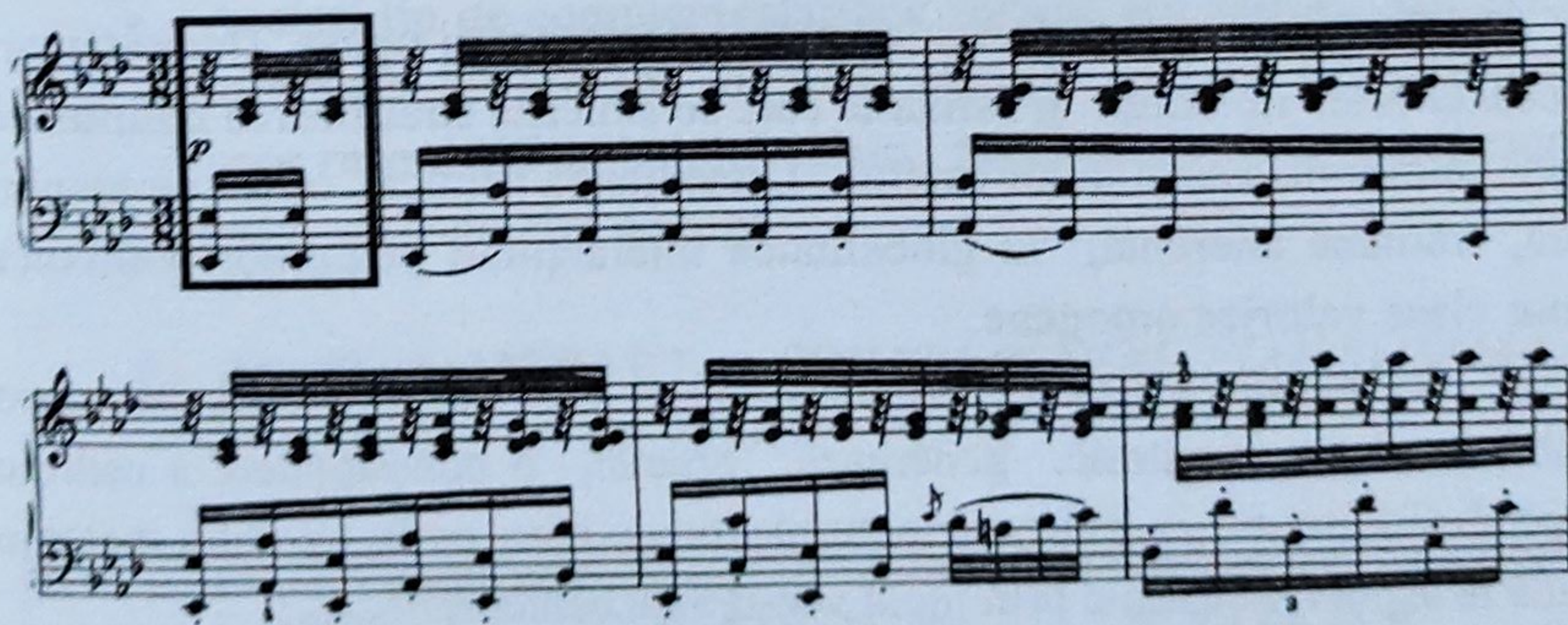
- Quadristratificată (unități pulsatorii individualizate gradual: );


- Complementară;

- Pulsație:  = 1/4 (măsura: 2/2);

- Însurare: 


Ex. 238 L. v. BEETHOVEN – SONATA PENTRU PIAN, OP. 26,
ÎN LA BEMOL MAJOR, PARTEA I,
ANDANTE CON VARIAZIONI



- Ostinație diagonală (alternare sunet/pauză) cu aport de contra-timp pe ;

- Bivalentă: 
- Bistratificată;
- Complementară;
- Pulsație: ♪ = 1/4 (măsura 3/8);
- Însurare:

Având în vedere generalitatea indiscutabilă a fenomenului, am ales spre edificare doar două exemple:

- Complementaritate ritmică de factură polifonică, polivalentă, quadristratificată, pulsație ♩ = 1/4 timp (măsura de 4/4); însumare: 

Ex. 239 J. S. BACH – *CLAVECINUL BINE TEMPERAT, VOL II, PRELUDIUL I, ÎN DO MAJOR*



- Același tip de complementaritate ritmică stil Baroc, stil Bach, în muzica lui Mozart, de unde rezultă, dincolo de stabilitatea unor repere ale limbajului clasic, aspectul formativ quasi-atemporal al modelului de fugă:

Ex. 240 W. A. MOZART – *SONATA PENTRU PIAN ȘI VIOARĂ, KV 402, ÎN LA MAJOR, FUGA*





1.3. POLIRITMIA

Făceam, nu demult, câteva considerații cu privire la structura polistratificată a ritmului în Baroc și Clasicism, insistând asupra diversității în unitate supraordonat-complementară a configurațiilor temporale de acest fel.

Revenim acum cu precizări și, mai ales, cu exemple muzicale din respectivul areal stilistic, în ideea reprezentării cât mai elocvente a fenomenului de **poliritmie**.

Viziunea clasică asupra simultaneizării unor formule ritmice aparținând categoriilor opozabile: binar-ternar preferă să limiteze acest dualism la stadiul de bistratificare. Din perspectivă istorică, faptul în sine nu reprezintă o reducere, deoarece compozitorii Barocului și Clasicismului muzical nu aveau modele anterioare mai sofisticate față de care să simplifice. Doar o raportare la conceptul general de **poliritmie**, așa cum l-au configurat epocile ulterioare, ne îndreptățește să identificăm drept „limită” stadiul la care se situează fenomenul în creația lor.

Așadar, poliritmia Barocului și Clasicismului muzical oferă modele de simultaneizare bistratificată a ritmurilor, suprapunând așa-zisele diviziuni excepționale cu diviziunile normale, raportate *in corpore* la aceeași unitate-etalon. După cum vom constata, în ciuda simplității conceptuale în determinarea principiilor de structurare, edificarea fenomenului cunoaște o bogăție și varietate de situații, fapt care justifică integrarea acestora în categoria celor „poliritmice”. Cu observația că opoziția lor, supusă în exclusivitate bistratificării, ar face mult mai nimerită, deși mai incomodă, denumirea de structuri „biritmice”.

Exigențele cronogenezei sonore, cu trimitere directă la contrast și diversitate, vizează, în egală măsură, succesivitatea și simultaneitatea evenimentelor sonore. Dacă în planul juxtapunerii, cronologia configurativ-ritmică apelează firesc la diviziuni excepționale pentru a marca asimetria, contrastul, discontinuitatea, este surprinzător să constatăm că și în planul opozițiilor verticale se petrec fenomene de conexiune integrabile aceluiași necesități de avansare procesuală.

O grupare și tipologizare a cazuisticii din sfera poliritmiei este nu numai necesară dar și edificatoare.

1.3.1. STRUCTURI (POLI)RITMICE BISTRATIFICATE ÎN CORELAȚIA SIMULTANĂ: DIVIZARE NORMALĂ DIVIZARE EXCEPȚIONALĂ

1.3.1.1. ÎN RITMUL BINAR

RAPORT $\frac{3}{2}$

Ex. 241 W. A. MOZART – *CVARTET DE COARDE, KV 464,*
ÎN LA MAJOR, PARTEA I



RAPORT $\frac{3}{2} \left(\frac{6}{4} \right)$

Ex. 242 W. A. MOZART – SONATA PENTRU PIAN ȘI VIOARĂ,
KV 379, PARTEA a II-a VARIAȚIUNEA IV

The musical score is for Variation IV of the second movement of Mozart's Sonata for Piano and Violin, KV 379. It is in G major, 3/4 time, and consists of 50 measures. The score is written for piano and violin. The tempo is marked *Andante* with a metronome marking of 50. The score includes various musical markings such as *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), *con espressione*, *ben cantando*, and *tr* (trill). Fingerings are indicated by numbers 1-5. The score is divided into measures by bar lines, and some measures are grouped by brackets. The score is written on five systems of staves, with the piano part on the bottom staff and the violin part on the top staff. The score is in G major, indicated by one sharp (F#) in the key signature. The time signature is 3/4. The score includes various musical markings such as *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), *con espressione*, *ben cantando*, and *tr* (trill). Fingerings are indicated by numbers 1-5. The score is divided into measures by bar lines, and some measures are grouped by brackets. The score is written on five systems of staves, with the piano part on the bottom staff and the violin part on the top staff.

$$\text{RAPORT } \frac{6}{4} \left(\frac{3}{2} \right)$$

Ex. 243 L. v. BEETHOVEN – SONATA PENTRU PIAN, OP. 101,
ÎN LA MAJOR, PARTEA a II-a

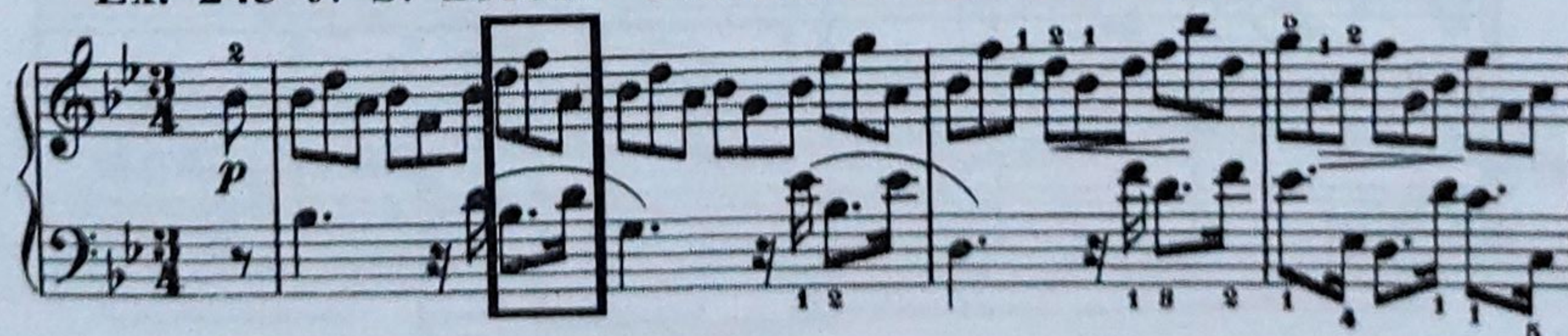


Ex. 244 J. HAYDN – SONATA PENTRU PIAN (NR. 37),
ÎN SOL MAJOR, PARTEA I



$$\text{RAPORT } \frac{3}{4}$$

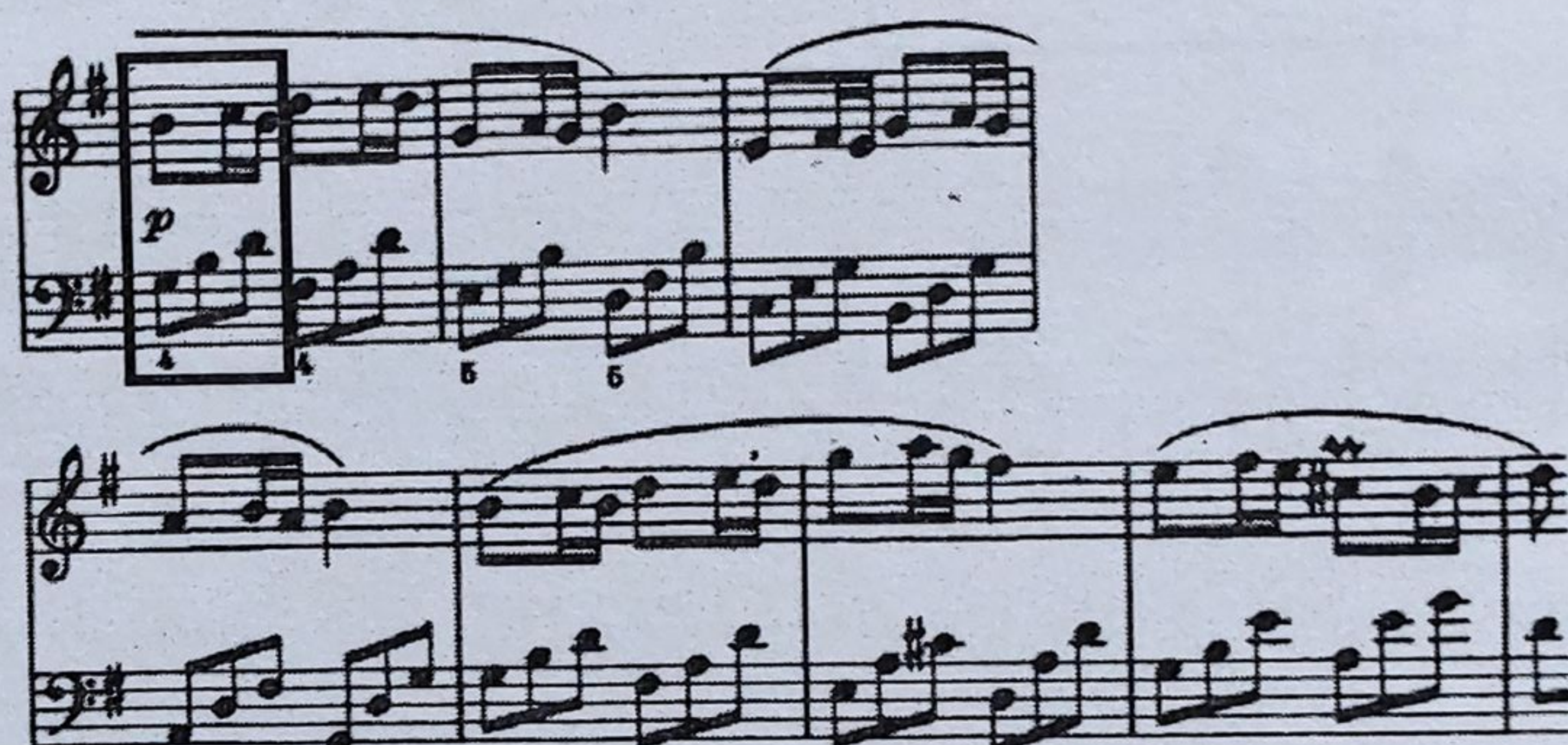
Ex. 245 J. S. BACH – PARTITA I PENTRU PIAN, COURANTE



Ex. 246 L. v. BEETHOVEN – 32 VARIATIUNI PENTRU PIAN
SOLO, OP. 80, ÎN DO MINOR, VARIATIUNEA XVI



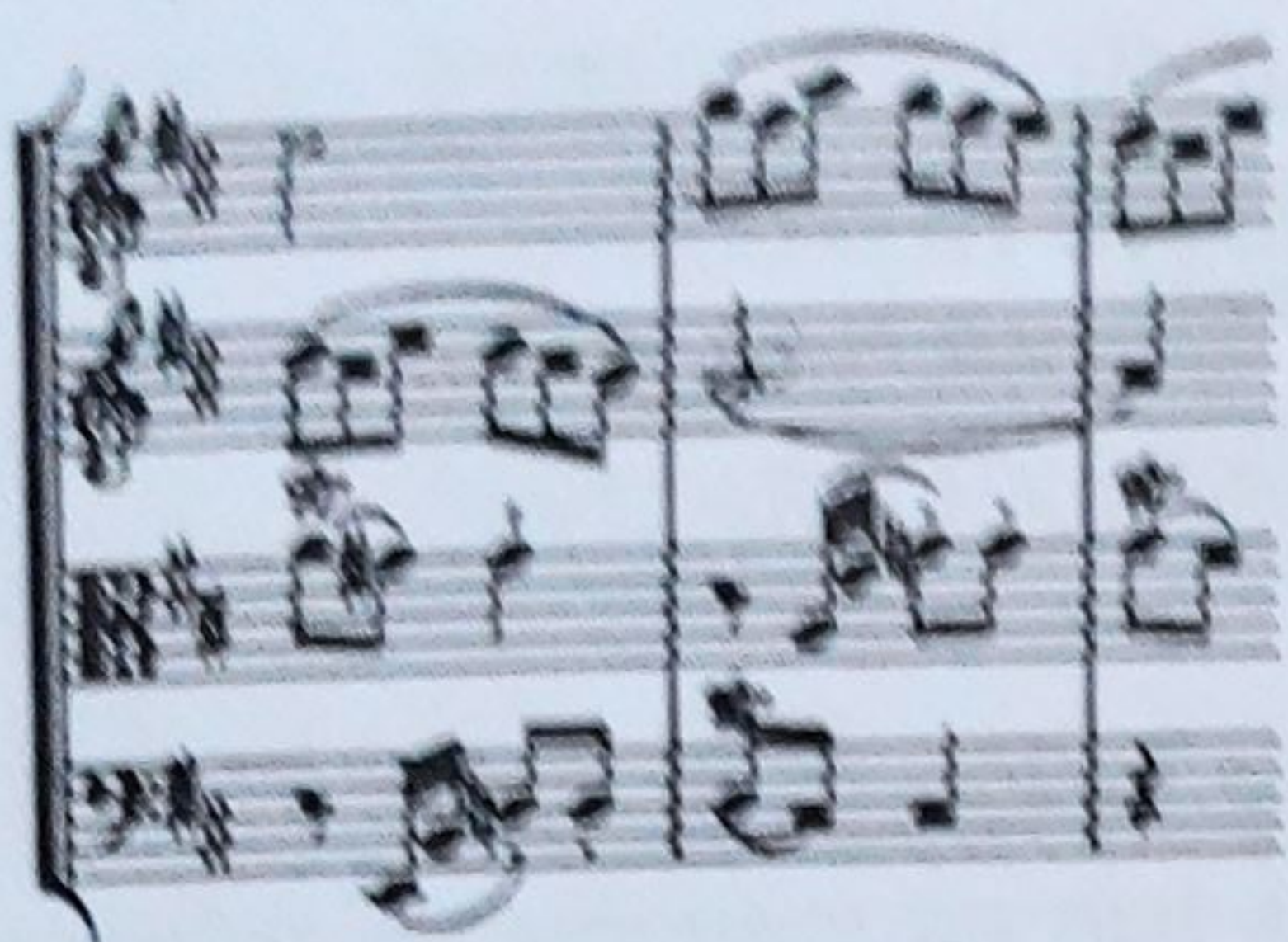
Ex. 247 L. v. BEETHOVEN – SONATA PENTRU PIAN, OP. 79,
ÎN SOL MAJOR, PARTEA a III-a



RAPORTURI COMBinate $\frac{3}{2} + \frac{3}{4}$

Ex. 248 W. A. MOZART – CVARTET DE COARDE, KV 499,
ÎN RE MAJOR, PARTEA a IV-a





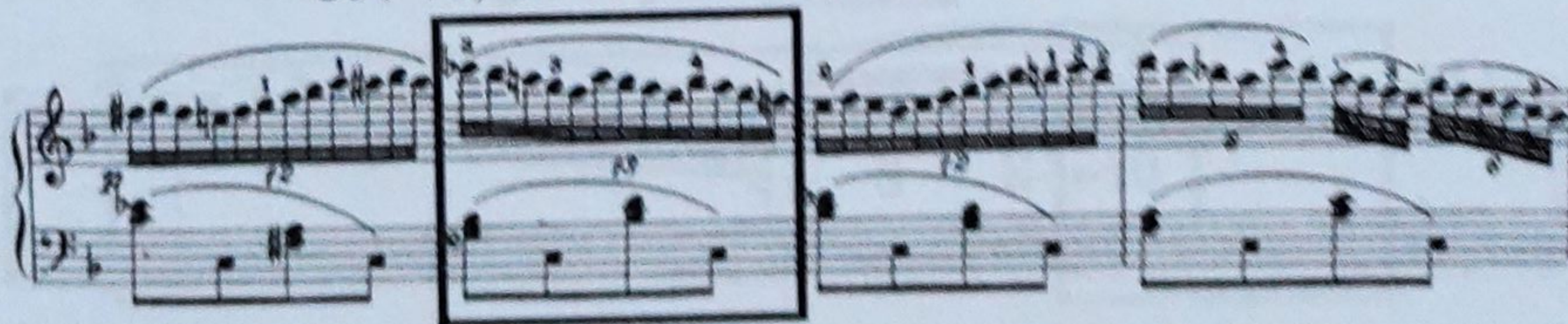
RAPORTURI DERIVATE $\frac{3}{2}; \frac{3}{4}; \frac{3}{8}$

Ex. 249 W. A. MOZART – *CONCERT PENTRU PIAN, KV 467, ÎN DO MAJOR, PARTEA a II-a*



RAPORTURI EXTREME $\frac{13}{4}; \frac{14}{4}$

Ex. 250 L. v. BEETHOVEN – *7 VARIATIUNI PENTRU PIAN, OP. 75, ÎN FA MAJOR, VARIATIUNEA IV*





1.3.1.2. ÎN RITMUL TERNAR

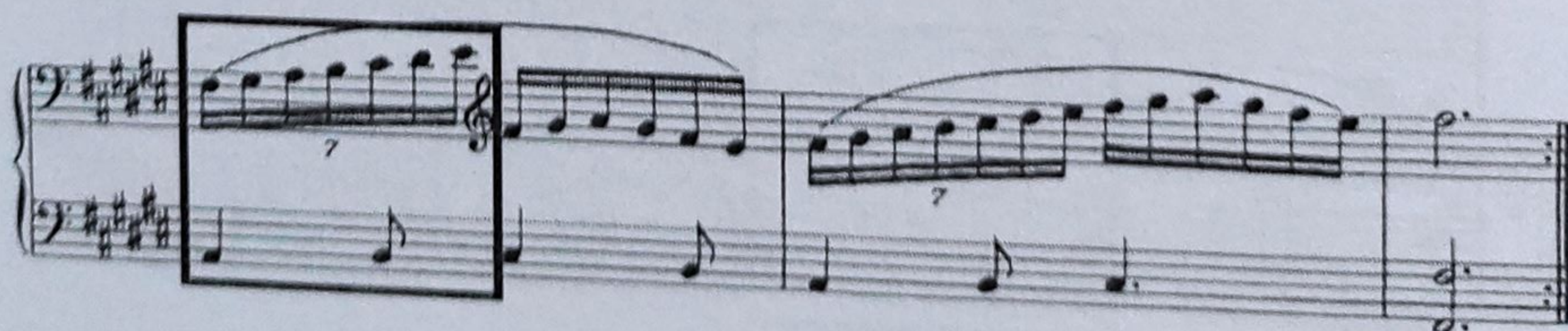
RAPORT $\frac{5}{3} \left(\frac{5}{6} \right)$

Ex. 251 L. v. BEETHOVEN – SONATA PENTRU PIAN, OP. 57,
ÎN FA MINOR, PARTEA I



RAPORT $\frac{7}{3}$

Ex. 252 D. SCARLATTI – SONATA PENTRU PIAN, NR. 30,
ÎN FA DIEZ MAJOR



1.3.2. STRUCTURI (POLI)RITMICE BISTRATIFICATE ÎN CORELAȚIA SIMULTANĂ: DIVIZARE EXCEPȚIONALĂ DIVIZARE EXCEPȚIONALĂ

Să observăm două situații extreme în care, pentru scurt timp, valoarea-etalon de raportare nu mai are caracter real și explicit ci virtual și implicit, planul care o promova intrând și el sub incidența divizării excepționale, integrându-se evoluției simultane prin raporturi de 7:6, respectiv, 7:10, în ritmul binar.

Exemplele constituie o excepție de marcă, divizarea în ambele planuri vizând stadiul poliritmiei în accepțiunea conferită fenomenului de creația secolelor următoare.

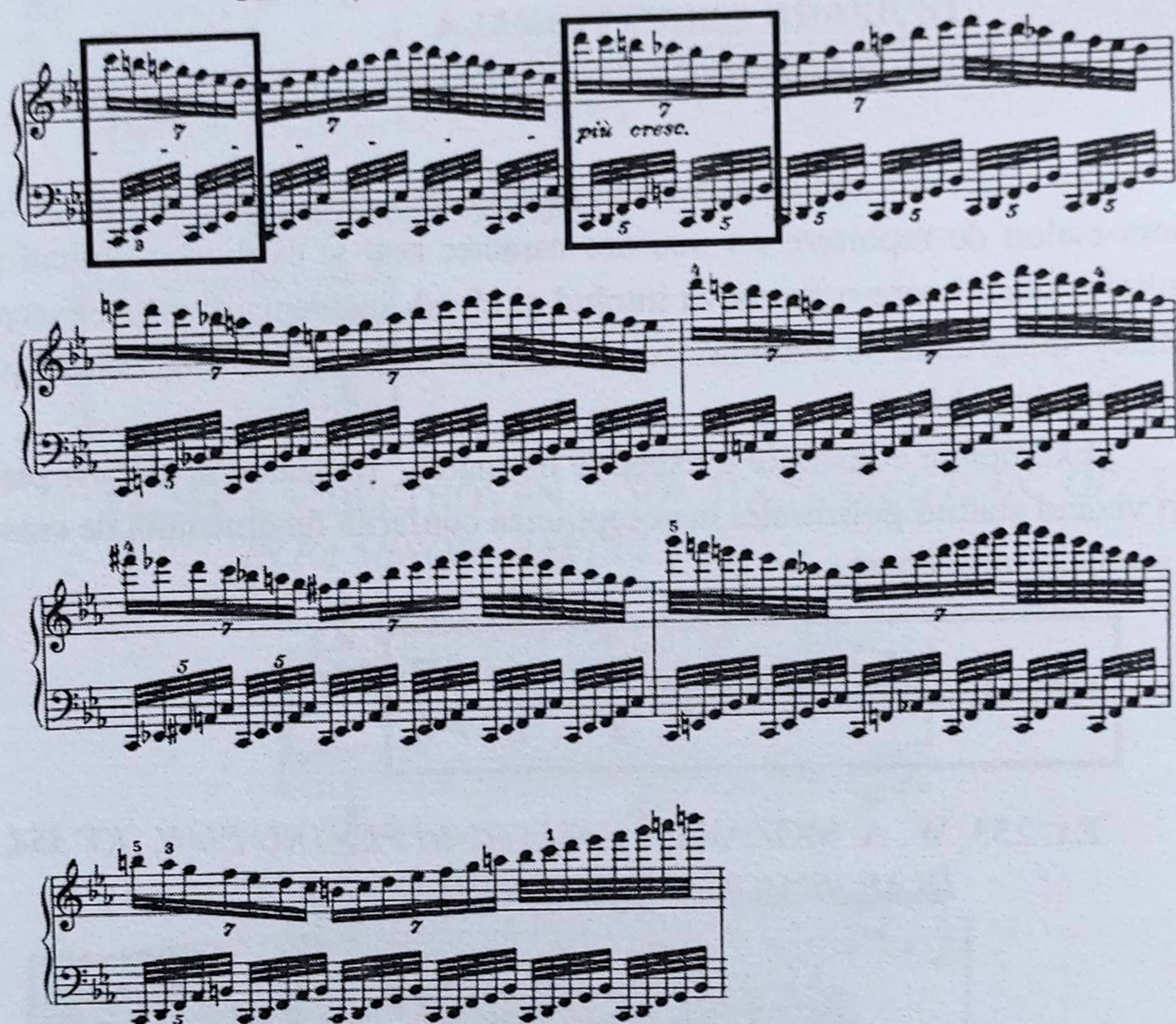
RAPORTURI EXTREME $\frac{3}{2}$; $\frac{10}{2} \rightarrow \frac{7}{6}$

Ex. 253 W. A. MOZART – *VARIAȚIUNI PENTRU PIAN, KV 354, ÎN MI BEMOL MAJOR, VARIAȚIUNEA IX*



RAPORTURI EXTREME $\frac{5}{4}$; $\frac{10}{8}$; $\frac{7}{8} \rightarrow \frac{7}{10}$

Ex. 254 L. v. BEETHOVEN – 32 VARIATIUNI PENTRU PIAN,
OP. 80, ÎN DO MINOR, VARIATIUNEA XXXII



1.4. POLIMETRIA. DEFAZAREA RITMICĂ ȘI STRUCTURILE METAMETRICE

Unul dintre cele mai interesante fenomene ale variabilității în contextul cronologiei de tip clasic rezidă în apariția spontan-discontinuuă, pe segmente relativ reduse, a unor distribuții ritmice generatoare de conflict asimetric față de cadrul regulat la care, fie și virtual, se raportează.

În această ordine de idei, **metrul** – constituit în **matrice a controlului temporal** – devine, prin constanța, regularitatea și invariabilitatea sa (cazul măsurilor alternative în perimetrul clasic nu schimbă cu nimic această realitate), **cadrul referențial de contrast și opoziție** pentru reliefarea individualității ritmului marcat de variabilitate, iregularitate și asimetrie.

Tocmai omogenitatea metrică obligă la destructurarea (ritmică) a rețelei lineare schematice și amorfe.

Subzistând prin virtualitatea implacabilă a accentului său, metrul intră în conflict cu unele structuri ritmice care îl transcend, contradicția rezultată generând structuri **meta-metrice**, oaze de discontinuitate în fluidul temporal invariant. În context, se poate afirma, odată cu Henry Delacroix, că „ritmul presupune izocronismul și carura, deși li se împotrivesc. Spontaneitatea ritmică pretinde și depășește ordonarea metrică”¹⁶.

Prin diferență și variație, ritmul susține **condiția duală de adecvare-inadecvare** la metru, suportul său quasi-obiectiv.

Printre paradoxurile notabile ale conceptului variațional din sfera Barocului și Clasicismului muzical se află și fenomenul **defazării**, o ipostază de excepție a edificării raportului temporal dintre **ritm** și **metru**.

Destructurarea provizorie a construcției ritmice, prinsă în rețeaua imuabilă a cadrului metric virtual, are o cauzalitate multiplă și implică raporturi de referință cu celelalte componente ale limbajului muzical.

Dintre cauzele generatoare ale defazării și, implicit, ale structurării metametrice, enumerăm trei principii guvernate de legitățile esențiale ale armoniei tonal-funcționale:

- a. organizarea mișcării melodice, cu accent pe unele raporturi speciale: **ritm-intervalică** (figuri scalare sau arpegiale, prin distribuție cursivă sau dispersivă etc.);
- b. organizarea în moduli secvențiale, cu număr variabil de etape, în cronologie simetrică sau asimetrică;
- c. obligativitatea rezolvării disonanțelor și sensibilelor corelate funcției dominante, prin incluziuni sonore în care punctul de referință metametric deține un dublu rol: **finalis** sau **incipit** de figură.

Inadecvarea ritmică la cadrul metric virtual-invariant urmează un model de configurare discontinuă, structurat pe trei etape distincte:

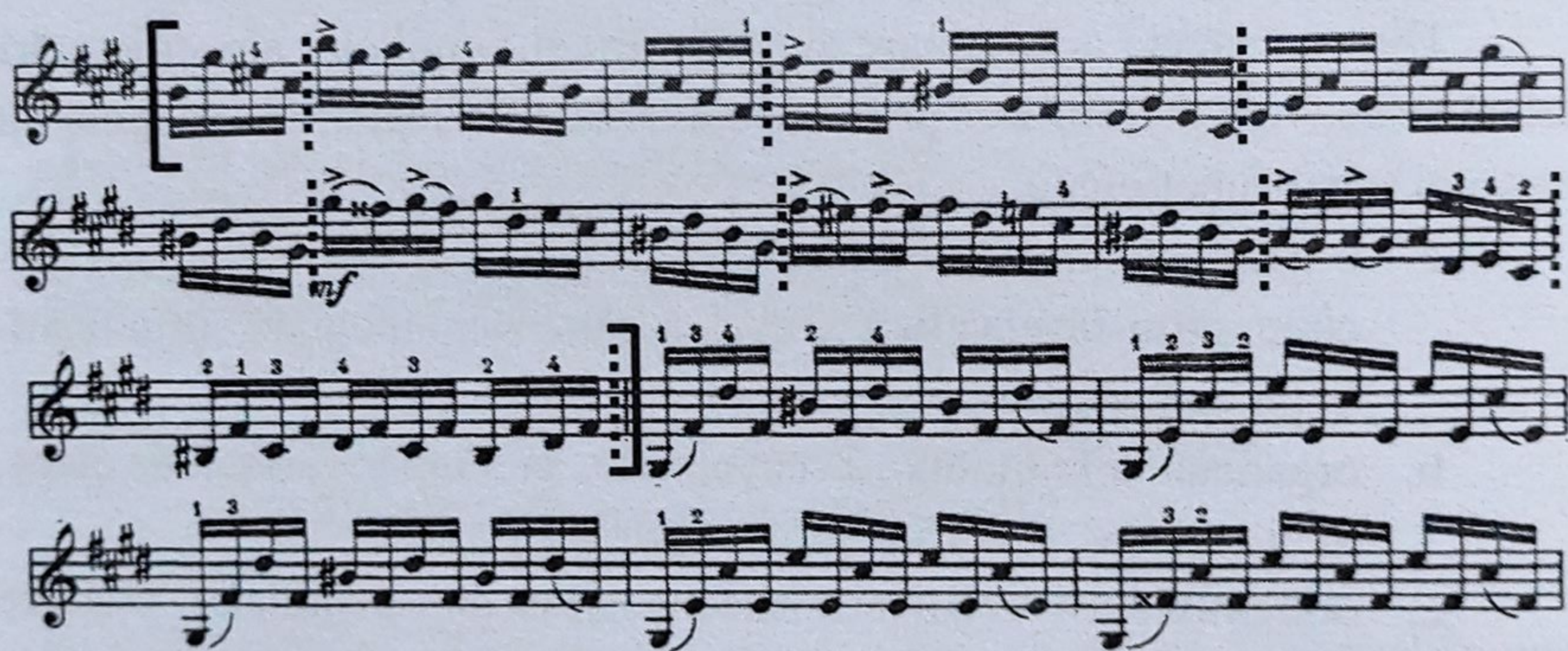
- a. momentul de mutație-dislocare – principiu activ al **desimetrizării**;

¹⁶ Henry Delacroix – *Psihologia artei*, București, Ed. Univers, 1983, p. 233.

- b. evoluția în „decalaj” față de cadrul metric virtual – principiu activ al **asimetriei**;
- c. momentul de compensare-regularizare – principiu activ al **resimetrizării**.

Un prim stadiu de edificare a fenomenului vizează ordinea temporală izocronă, teren al continuității omogene și invariabile, pe filiera căruia se pot instaura, cu efect garantat, „ruperi de ritm” și iregularități modulare care generează, practic, o polimetrie *sui-generis*. Așadar, defazarea, cu consecințele ei metametrice, se manifestă frecvent și deplin în cadrul opusurilor edificate în baza mișcării izocrone perpetue, la nivel macrotemporal, după cum se întâmplă în numeroase creații bachiene dedicate instrumentelor, așa-zis, monodice:

Ex. 255 J. S. BACH – *PARTITA a III-a PENTRU VIOARĂ SOLO, PARTEA I, PRELUDIU*



Fără a-și pierde din importanță și semnificație, defazarea introduce principiul activ al discontinuității prin structurare metametrică și la nivel microtemporal, pe segmente reduse ca persistență dar la fel de elocvente ca pregnanță și funcționalitate sintactică.

STRUCTURI METAMETRICE
(POLIMETRIE LATENTĂ)

PRELUDIU - PARTITA III/1
m. 36-42

Diagram illustrating metrical structures (STRUCTURI METAMETRICE) and their rhythmic complementation (COMPLEMENTARE METRO-RITMICĂ) for the Preludio - Partita III/1, measures 36-42.

The diagram shows two staves of music. The top staff is in 3/4 time, and the bottom staff is in 1/4 time. The diagram is divided into sections labeled S_2 , MICRO TRANZIȚIE, OST_1 , OST_2 , and OST_3 . A bracket at the bottom indicates the rhythmic complementation: $\frac{1}{4} + \frac{2}{4} = \frac{3}{4}$.

Să urmărim dualismul dintre cadrul virtual-ternar și cel real-binar din perspective stilistice și în medii temporal-configurative diferite:

- Defazare prin *stretto* imitativ bivocal în cadrul unui concentrat ciclu secvențial (3 etape), în care celula binară – configurată în ipostaza exclusivă a intervalului de cvintă, respectiv, cvartă – își revendică propriul cadru de evoluție (raport generativ: înălțime-accent), surclasând provizoriu ordinea originar-ternară:

Ex. 256 J. HAYDN – SONATA PENTRU PIAN (NR. 35),
ÎN MI BEMOL MAJOR, PARTEA a III-a

Musical notation for Example 256, showing a piano sonata by J. Haydn. The notation is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes.

Musical notation showing two staves of music. The top staff is in 3/4 time and the bottom staff is in 2/4 time. The notation shows a rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes.

- Defazare prin contrapunct dublu în mediu secvențial (2 etape), unde celulele pirice și/sau dipirice, susținând procese binare analoge în structurarea melodico-armonică (legea secvenței), introduc un segment asimetric pe traseul ternar-constituit:

Ex. 257 W. A. MOZART – *SONATA PENTRU PIAN, KV 283, ÎN SOL MAJOR, PARTEA I*



- Aceeași destructurare a regularității ternare se produce în exemplul următor, celula pirică introdusă asimetric (defazare) pe timpul doi, acoperind reiterativ – în simultaneitate cu structura corespondentă din acompaniamentul figurativ – un segment de ostinație bivalentă, care își impune – până în momentul resimetrizării compensatorii – propria măsură:

Ex. 258 L. v. BEETHOVEN – *SONATA PENTRU PIAN, OP. 31 NR. 2, ÎN RE MINOR, PARTEA III*



- În condiții de polistratificare, structural redusă la două trasee de bază, periodicitatea unei celule de tipul anapestului diminuat revendică accentul configurativ-binar, conflictual impus cursivității ternare de bază:

Ex. 259 L. v. BEETHOVEN – TRIO PENTRU PIAN, VIOARĂ ȘI VIOLONCEL, OP. 70 NR. 1, ÎN RE MAJOR, PARTEA I



La nivel infrastructural-morfologic, ritmul punctat aderă principal (constitativ) la organizări de tip binar. Reiterarea unei astfel de formule în cadrul evoluției virtual-controlate de metrul ternar generează o persistentă opoziție între accentul real și cel potențial. Este cazul următoarelor exemple:

- În primul, defazarea este amplificată prin *stretto* imitativ bivo-cal, edificând, în corelația bistratificată a planurilor, o simetrie binară imperturbabilă:

Ex. 260 D. SCARLATTI – SONATA PENTRU PIAN (NR. 22), ÎN SOL MAJOR



- În cel de-al doilea exemplu, forma augmentată a celulei anterioare (pătrime cu punct urmată de optime) structurează, după aceeași lege, segmente binare pe cadru ternar, generând bidi-mensional – succesiv și simultan – o polimetrie de cea mai auten-

tică factură. Ne aflăm în fața unui caz excepțional, de dublă modelare a variabilității: în planul imediat al microtemporalității – vezi juxtapunerea efectivă a cuplurilor opozabile: binar-ternar, simetric-asimetric – și în planul evoluției macrotemporale – vezi axa dualismului continuu-discontinuu:

Ex. 261 J. HAYDN – *SONATA PENTRU PIAN* (NR. 14),
ÎN FA MAJOR, PARTEA a III-a



Din cazuistica diversă a structurilor metametrice – în mod surprinzător, nesesizată la dimensiunea ei reală de către analiștii operelor clasice – prezentăm un exemplu care vine să completeze imaginea configurativ-temporală a defazării, cu implicații, de această dată, pe traseul controlat de metrica ternară:

Ex. 262 J. HAYDN – *SONATA PENTRU PIAN* (NR. 34),
ÎN FA MAJOR, PARTEA I



Pe fondul unui extins ciclu secvențial, organizat în perimetrul acțiunii virtuale a măsurii de 3/4, asistăm la o defazare care introduce în circuitul temporal grupări specifice măsurii de 6/8. O cronologie a contrastelor metro-ritmice *sui generis*, instaurată spontan pe linie evolutiv-discontinuuă, prin juxtapunere de pulsații diferite: pătrime/optime, cu raport de echivalență la nivelul optimei ($\text{♪} = \text{♪}$).

Deschidem o necesară paranteză, indispensabilă pledoariei pentru gruparea de 6/8 și nu de 3/8, cum s-ar putea interpreta dintr-o perspectivă trunchiată. În acest scop, relația cu dimensiunea intonațională este obligatorie. După cum se observă, ciclul secvențial instaurat prin defazare (desimetrizare după un timp și jumătate, respectiv, după trei optimi) este polivalent din punctul de vedere al unităților configurative. Astfel, primul strat evoluează în consecvența alternanței troheului cu tribrahul – unitate-model a ciclului secvențial (6 etape) – iar stratul al doilea dublează, prin subdivizare ritmică și concatenare bicordic-melodică, traseul deja definit pe cadrul firesc de 6/8. Doar segmentele complementare: desimetrizare-resimetrizare se integrează măsurii de 3/8, dar ele reprezintă o disparitate generată prin defazare și se intercompensează în plan global pe același cadru de 6/8.

2. OPERAȚII CONFIGURATIVE DE NATURĂ RITMICO-POLIFONICĂ

Conceptul polifonic vizează organic zona temporalității efective prin relația interactivă dintre două dimensiuni fundamentale: **succesivitatea** și **simultaneitatea**.

Conjuncția și interdeterminarea evenimentelor sonore în juxtapunere cu cele în suprapunere orientează investigația pe coordonatele dualității: **individual-general**.

În plan **individual**, melodiile își edifică propria cronologie, explicită și deplin manifestă. Ele dețin toate datele coerenței, sensului și expresiei muzicale, posedând, totodată, valențe integratoare, capacități reale de

a se înscrie în unități temporale supraordonate. De aici, premisele **generale** care le caracterizează.

În cele din urmă, polifonia ființează în baza coordonării temporale dintre structurile individuale/orizontale și cele globale/verticale, prin **compatibilizare**, ceea ce presupune, în fapt, un echilibru între independența (relativă) și dependența contextuală a vocilor concurente.

Rezultanta, în plan temporal-configurativ, relevă intercorelarea nivelelor individuale quasi-autonome într-o simultaneitate sintetică, integratoare. În acest caz, ritmul individual potențează ritmul general-asamblist, concomitențele supuse mișcării de deplasare unice urmând același traseu evolutiv.

Dacă stratificarea presupune etajare și cronologie, pluralitatea traseelor individuale se va subordona unei direcții evolutive convergente. Astfel, controlul temporal se manifestă pe cele două axe complementare: succesivitatea și simultaneitatea.

Așadar, prin natura sa, polifonia presupune evoluția în simultaneitate a mai multor melodii distincte, fiecare voce având un ritm particular. Efectul global este dat de rezultatul multiplelor intersecții dintre sunetele liniilor individuale, ceea ce conduce la structura „poliritmică” a sintaxei polifone¹⁷.

Eterogenitatea ritmului global depinde atât de numărul vocilor incluse în angrenajul polifonic cât și de complexitatea organizării ritmice a fiecărei voci în parte.

Chiar dacă densitatea polifonică are o dublă geneză: intervalică și ritmică, este esențial de subliniat faptul că ritmul prevalează pe axa generativă a întregului deoarece, dincolo de diferențele specifice organizării ritmice individuale, se impune o ritmică global-asamblistă ce ține de evoluția temporală unică.

Mai concret, este vorba de **pulsația generală** a complexului polifonic instituită prin **complementaritate**. Astfel, ritmul complementar repre-

¹⁷ Se impune precizarea că polifonia Barocului și Clasicismului muzical (arii stilistice investigate în prezenta lucrare) nu este caracterizată de o poliritmie *strico senso* ci, mai curând, de o eterogenitate complementară a ritmurilor individuale.

zintă stadiul de întregire reciprocă a planurilor melodice individualizate, variantele multiplu stratificate fiind integrate unui complex temporal supraordonat, logic și coerent, cu unitate pulsatorie unică în plan global.

În virtutea capacității sale ordonatoare, ritmul este consubstanțial-generativ pentru toate structurile de edificare temporală a opusului, regimul asamblist manifestat la nivelul întregului printr-un impuls unic-originar vizând deopotrivă melodia, armonia sau contrapunctul.

Adrian Iorgulescu inventariază cele patru ipostaze ale ritmului, prezente în orice sistem polifonic:

- „stadiul microstructurii ritmice (celulă, formulă ritmică, accent);
- stadiul ordonării temporale a fiecărei melodii;
- stadiul ordonării temporale a țesăturii polifonice;
- stadiul întregii configurații, ca pulsație generală”¹⁸

Ca și în cazul melodiei sau armoniei, raportul dintre ritm și contrapunct este unul **interactiv-bivalent**, în sensul capacității ritmului de a influența structura polifonică. Astfel, în condiții de stabilitate ale duratei, înălțimii, intensității și timbrului, combinațiile periodice sau neperiodice ale vocilor pot impune o anume configurație temporală complexului polifonic. Mai mult, imitația, prin intervalul temporal specific, ritmul complementar și eterogenitatea organică a contrapunctării constituie argumente în plus pentru acest tip de cauzalitate.

2.1. VOCI MELODICE DE ACOMPANIAMENT ȘI DE ÎNTREGIRE

După cum afirmă Max Eisikovits „în literatură se profilează uneori tendința diferențierii fenomenului **polifonic** propriu-zis, în care toate vocile componente, comportându-se ca parteneri egali, au un rol și o pondere identică sub raport linear, de cel **contrapunctic**, în care, lipsind această identitate deplină, vor fi prezente, pe lângă un plan melodic **dominant**, unul sau mai multe planuri **subordonate**, cu caracter contrastant, totuși”¹⁹. În ac-

¹⁸ Adrian Iorgulescu – *op. cit.*, p. 117.

¹⁹ Max Eisikovits – *op. cit.*, p. 237.

cepțiunea autorului, ele vor constitui „voci melodice de acompaniament și de întregire, aparținând fenomenului polifonic rudimentar (s.a.)”²⁰.

Edificat în baza ierarhiei vocilor, acest stadiu al contrapunctării se integrează practic unei categorii intermediare, aflată la granița dintre polifonie și omofonie.

Ne-am întâlnit cu respectivul fenomen pe tot parcursul investigației noastre, identificându-l în mai toate ipostazele verticalității: ca strat izocron sau izoritm (fundamental, intermediar sau superior), ca strat complementar în relația sunet-pauză, fix-mobil etc. Pentru rigoare, vom reveni cu câteva exemple caracteristice, care să marcheze actuala fază a cercetării.

2.1.1. VOCE MELODICĂ DE ACOMPANIAMENT CONSTITUITĂ ÎN STRAT IZOCRON

- Ambivalența izoritmă a planurilor indică un raport de subordonare izocronă a basului, cu rol cert de acompaniament:

Ex. 263 J. S. BACH – *CLAVECINUL BINE TEMPERAT, VOL. I, PRELUDIUL VI, ÎN RE MINOR*

²⁰ Ibidem.

- Stratul izocron **principal**, în albia căruia se modelează întreaga evoluție melodică, este marcat invariabil de punctuația simetrică a stratului izocron **subordonat**, în regularitatea pătrimii abbreviate (optime și pauză de optime):

Ex. 264 J. S. BACH – *CLAVECINUL BINE TEMPERAT, VOL. I, PRELUDIUL V, ÎN RE MAJOR*



2.1.2. VOCE MELODICĂ DE ACOMPANIAMENT CONSTITUITĂ ÎN STRAT FIGURATIV-ORNAMENTAL

a) ÎN BAS:

Ex. 265 J. S. BACH – *CLAVECINUL BINE TEMPERAT, VOL. I, PRELUDIUL X, ÎN MI MINOR*





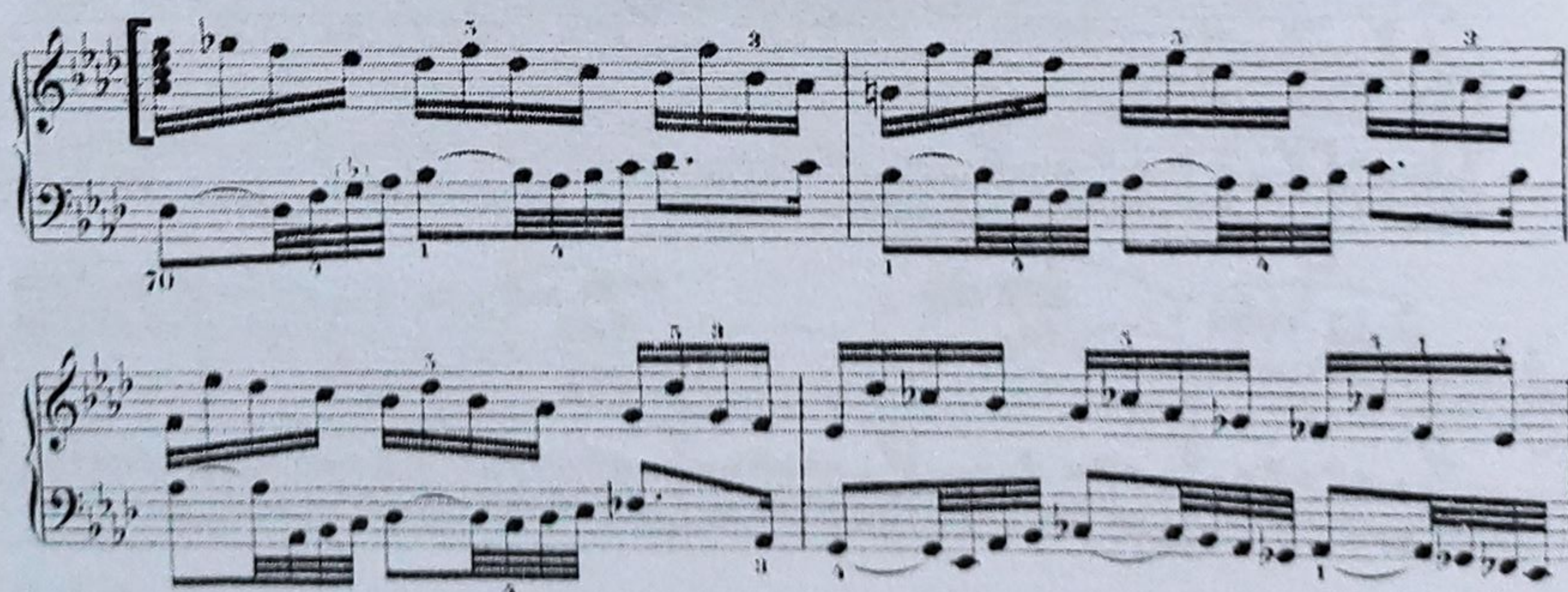
b) LA O VOCE INTERMEDIARĂ

Ex. 266 J. S. BACH – *GOLDBERG-VARIATIONEN*,
VARIATIUNEA 28



c) ÎN DISCANT

Ex. 267 J. S. BACH – *CLAVECINUL BINE TEMPERAT*,
VOL. II, PRELUDIUL XVII, ÎN LA BEMOL MAJOR



2.1.3. VOCE MELODICĂ DE ACOMPANIAMENT CONSTITUITĂ CA LINIE POLIFONIC-LATENTĂ

- STRAT-PEDALĂ

Ex. 268 J. S. BACH – *CLAVECINUL BINE TEMPERAT, VOL. II,*
PRELUDIUL XV, ÎN SOL MAJOR



2.2. MIȘCAREA ALTERNATIVĂ A VOCILOR

Situându-se în vecinătatea linearismului monodic, alternarea mișcării și stagnării sub forma **dialogului** între voci constituie, practic, cea mai simplă formă de polifonie.

Afinitatea mișcării alternative cu fenomenul polifoniei latente potențează etapa tranziției de la monodic la polifonic, configurând stadiul avansat al melodiei bi- și polivalente. Fenomenul a fost tratat pe larg la capitolul dedicat ritmului complementar.

Din (aceleași) rațiuni metodologice vom reveni cu exemple suplimentare, impuse de abordarea cât mai completă a fenomenului polifonic prin prisma aportului configurativ-ritmic.

2.2.1. MIȘCAREA ALTERNATIVĂ IMITATIVĂ

Asociindu-se frecvent cu secvența, transferul constant al unei structuri melodice de la o voce la alta reprezintă forma cea mai caracteristică de manifestare a mișcării alternative **imitative**.

Imitația poate fi **severă** sau **liberă**, aplicându-se în **sens curent** sau **recurent**, dimensiunea unității morfologice angrenate în procesul reversibil-imitativ având dimensiuni care variază de la suprafețe temporale minime, de 1/2 timp, până la formule care acoperă 1-2 măsuri.

În principiu, identificăm patru stadii de manifestare a mișcării alternativ-imitative:

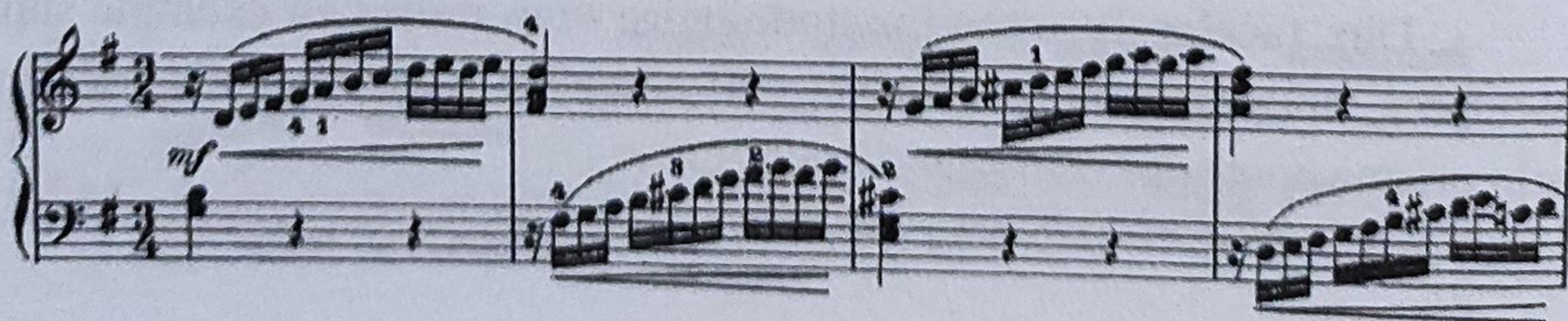
- mișcarea alternativ-imitativă complementară de tipul sunet-pauză;
- mișcarea alternativ-imitativă complementară de tipul fix-mobil;
- mișcarea alternativ-imitativă complementară cu transfer consecvent de structuri contras-tante;
- mișcarea alternativ-imitativă complementară cu aport temporal de tip *stretto*.

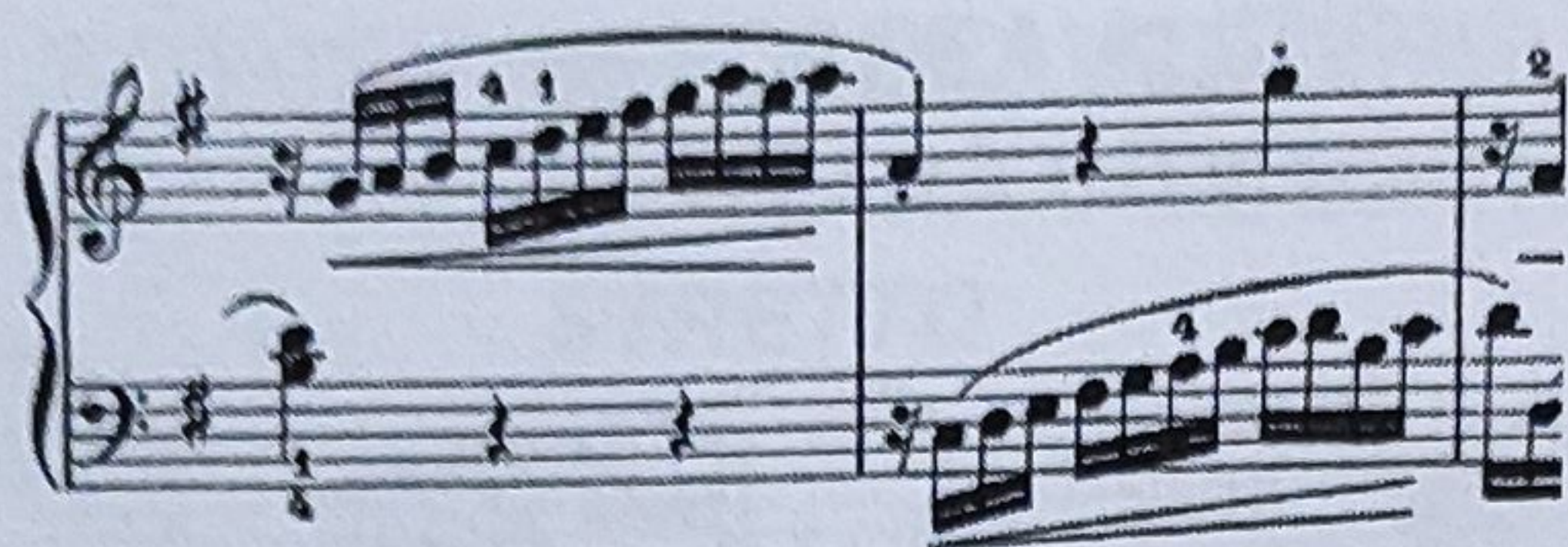
Evident că aceste patru tipuri pot avea forme intermediare sau combinate, de care nu ne vom ocupa în prezenta lucrare, al cărei scop este altul decât investigarea exhaustivă a procedeelelor polifonice.

Să menționăm, însă, prezența mișcării alternative în context polifonic polistatificat, în conexiuni verticale de două, trei și mai multe voci.

2.2.1.1. MIȘCAREA ALTERNATIV-IMITATIVĂ COMPLEMENTARĂ DE TIPUL SUNET-PAUZĂ

Ex. 269 G. FR. HÄNDEL – CIACONA CU VARIAȚIUNI
PENTRU PIAN, VARIAȚIUNEA 42





Ex. 270 W. A. MOZART – SONATA PENTRU PIAN ȘI VIOARĂ,
KV 301, ÎN SOL MAJOR, PARTEA I

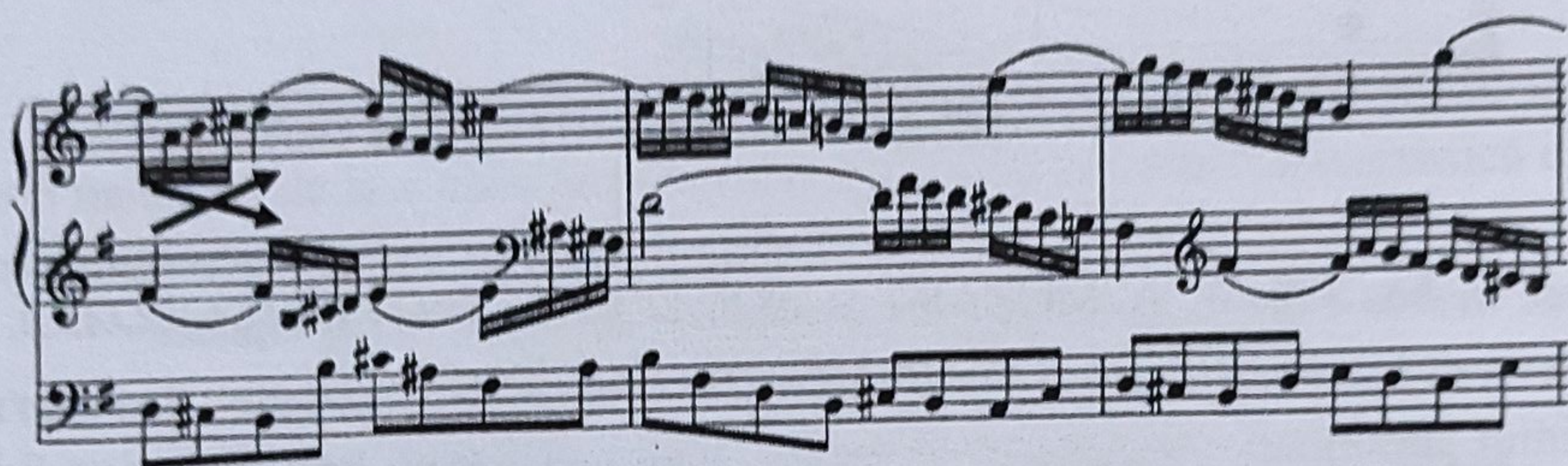


2.2.1.2. MIȘCAREA ALTERNATIV-IMITATIVĂ COMPLEMENTARĂ DE TIPUL FIX-MOBIL

Ex. 271 D. SCARLATTI – SONATA PENTRU PIAN (NR. 39),
ÎN SOL MINOR



Ex. 272 J. S. BACH – *HERR JESU CHRIST, DICH ZU UNS
WEND', PENTRU ORGĂ*



Ex. 273 L. v. BEETHOVEN – *SONATA PENTRU PIAN, OP. 31
NR. 1, ÎN SOL MAJOR, PARTEA I*



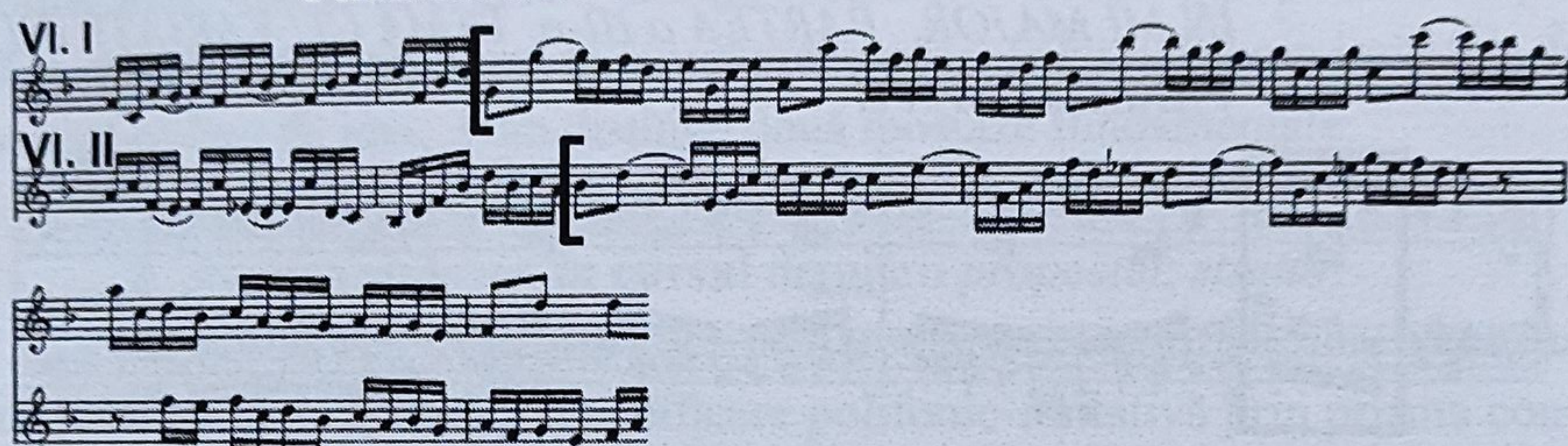
2.2.1.3. MIȘCAREA ALTERNATIV-IMITATIVĂ COMPLE-
MENTARĂ CU TRANSFER CONSECVENT DE
STRUCTURI CONTRASTANTE

Ex. 274 J. S. BACH – *CLAVECINUL BINE TEMPERAT,
VOL. II, PRELUDIUL X, ÎN MI MINOR*



2.2.1.4. MIȘCAREA ALTERNATIV-IMITATIVĂ COMPLEMENTARĂ CU APORT TEMPORAL DE TIP STRETTO

Ex. 275 J. S. BACH – *CONCERT PENTRU DOUĂ VIORI ȘI ORCHESTRĂ, BWV 1043, ÎN RE MINOR, PARTEA a III-a*

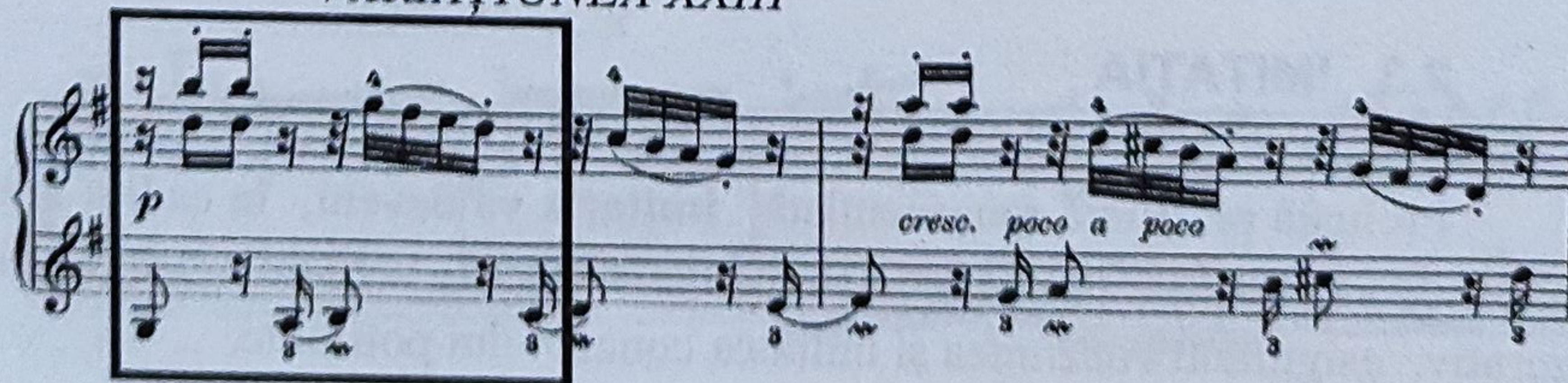


2.2.2. MIȘCAREA ALTERNATIVĂ DE ÎNTREGIRE

Spre deosebire de mișcarea alternativă imitativă, **mișcarea alternativă de întregire** nu impune consecvența transferului intervocal de structuri melodice. Complementaritatea interactivă a fenomenului în cauză vizează doar alternarea momentelor de **mișcare** și **stagnare**, prin întregirea unui tip de continuum temporal în care aspectul generativ este preluat de secvențare. Ca și în categoria de mișcare polifonică anterioară, putem identifica modalități specifice de manifestare, în context polifonic bi- și polistratificat.

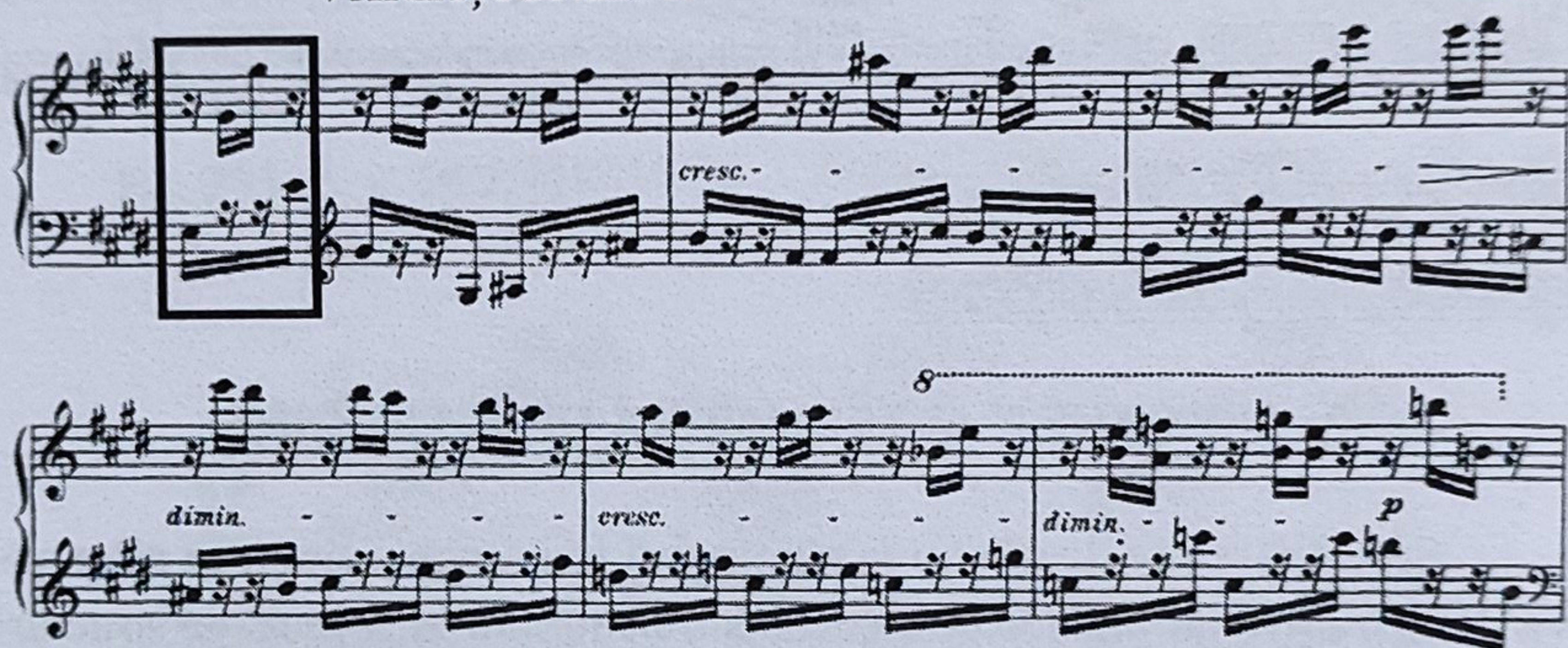
2.2.2.1. MIȘCAREA ALTERNATIVĂ DE ÎNTREGIRE PRIN COMPLEMENTARITATE DE TIPUL SUNET-PAUZĂ

Ex. 276 J. S. BACH – *GOLDBERG-VARIATIONEN, VARIAȚIUNEA XXIII*





Ex. 277 L. v. BEETHOVEN – SONATA PENTRU PIAN, OP. 109,
ÎN MI MAJOR, PARTEA a III-a, TEMĂ CU VARIAȚIUNI;
VARIAȚIUNEA II



2.2.2.2. MIȘCAREA ALTERNATIVĂ DE ÎNTREGIRE PRIN COMPLEMENTARITATE DE TIPUL FIX- MOBIL

Ex. 278 G. FR. HÄNDEL – CIACONA CU VARIAȚIUNI PENTRU
PIAN, VARIAȚIUNEA 52



2.3. IMITAȚIA

Preluată pe filieră renașcentistă, **imitația** va deveni, în cadrul unei sintaxe ce va cunoaște în perioada Barocului apogeul, veritabil arhetip configurativ, asigurând coeziunea și unitatea conceptului polifonic.

Tehnica imitativă se edifică în baza raportului organic dintre două elemente:

- **proposta** – segment expozitiv (-tematic) referențial;
- **risposta** – segment reproductiv (-tematic), desfășurat simultan cu continuarea *proposteii*.

Explorarea fenomenului ritmic, din perspectiva potențialului său configurativ-transformațional, obligă focalizarea observației pe linia implicării **intervalului temporal** în structurarea procesului polifonic imitativ. În această ordine de idei, vom distinge două ipostaze fundamentale:

1. intrarea *risposteii* **după** epuizarea *proposteii*;
2. intrarea *risposteii* **în cursul** derulării *proposteii*: ***stretto***.

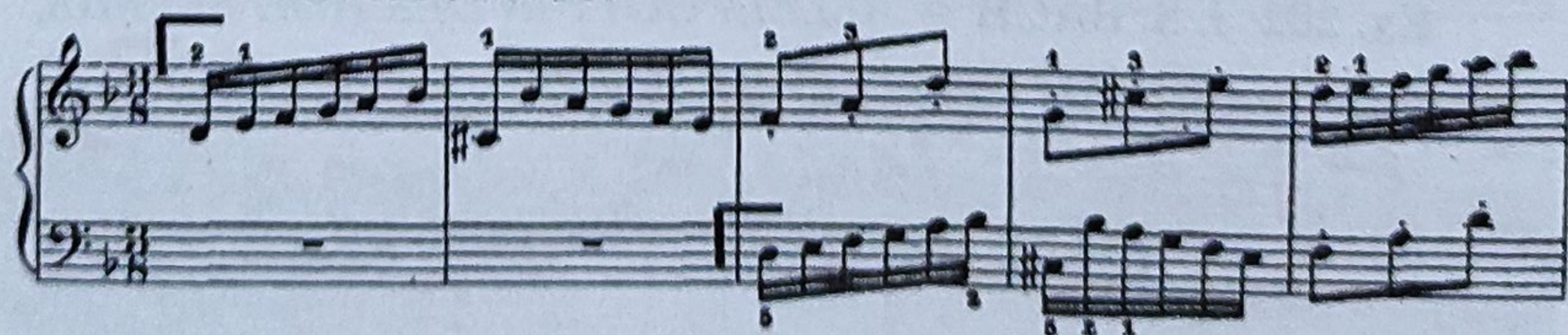
Relativ la cele două aspecte, pe parcursul exemplificărilor, vom lua în calcul normele specifice de edificare polifonic-imitativă prin prisma continuității *proposteii* (pe axa succesivității) și a raportului dintre acest segment contrapunctic și evoluția concomitentă a *risposteii* (pe axa simultaneității). Ca și în cazul celorlalte abordări ale contextului vertical, vom avea în vedere structura bi- și polistratificată a complexului polifonic.

2.3.1. IMITAȚIA **DUPĂ** EXPUNEREA PROPOSTEII

a) DOUĂ VOCI

- Dispunerea cursivă, lineară, a materialului sonor reclamă o configurație ritmică regulată, simetrică, cu raporturi proporționale consecvent aplicate în simultaneitate (1/2, optime/șaisprecime):

Ex. 279 J. S. BACH – *INVENȚIUNI LA DOUĂ VOCI, NR. 4, ÎN RE MINOR*



Ex. 280 J. S. BACH – *CHRIST LAG IN TODES BANDEN*,
PENTRU ORGĂ, ÎN LA MINOR



- Organizarea mișcării melodice, guvernată de legițile sistemului tonal-funcțional major-minor, impune corelații ritmice specifice. Rigoarea și unitatea construcției temporale se manifestă fără echivoc în edificarea structurilor canonice, avansarea în plan bivocal corelat etalând consecvența principiului **derivării** figurilor ritmice din segmentul-matrice:

Ex. 281 J. S. BACH – *ARTA FUGII, CONTRAPUNCTUS (12)*,
CANON ALLA OTTAVA



b) TREI VOCI

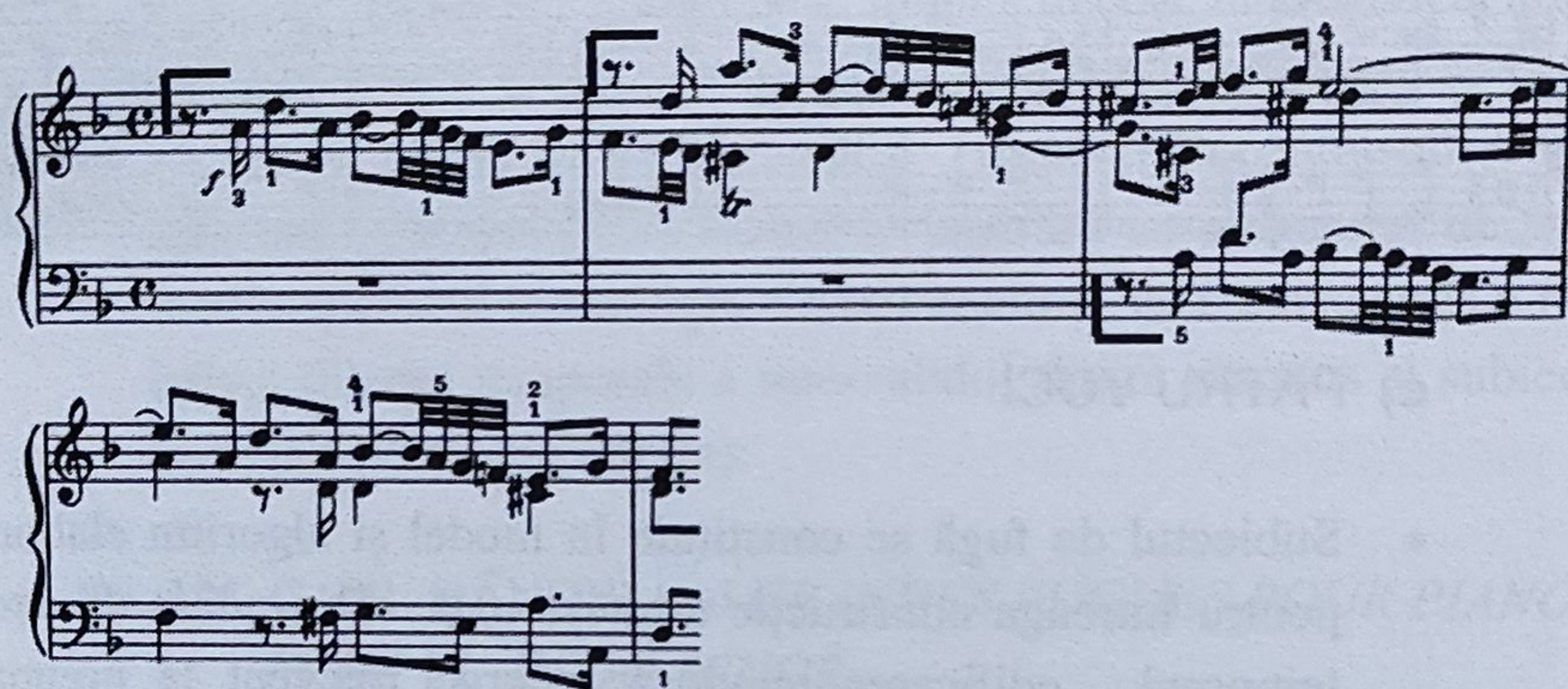
- Planul imitativ urmează strict regulile simetriei, edificate în baza intervalului temporal de intrare a celor trei voci, pregnanța ritmică relevându-se și datorită aportului configurativ al anacruzei:

Ex. 282 J. S. BACH – *ALLEIN GOTT IN DER HÖH'SEI EHR*,
PENTRU ORGĂ, ÎN LA MAJOR



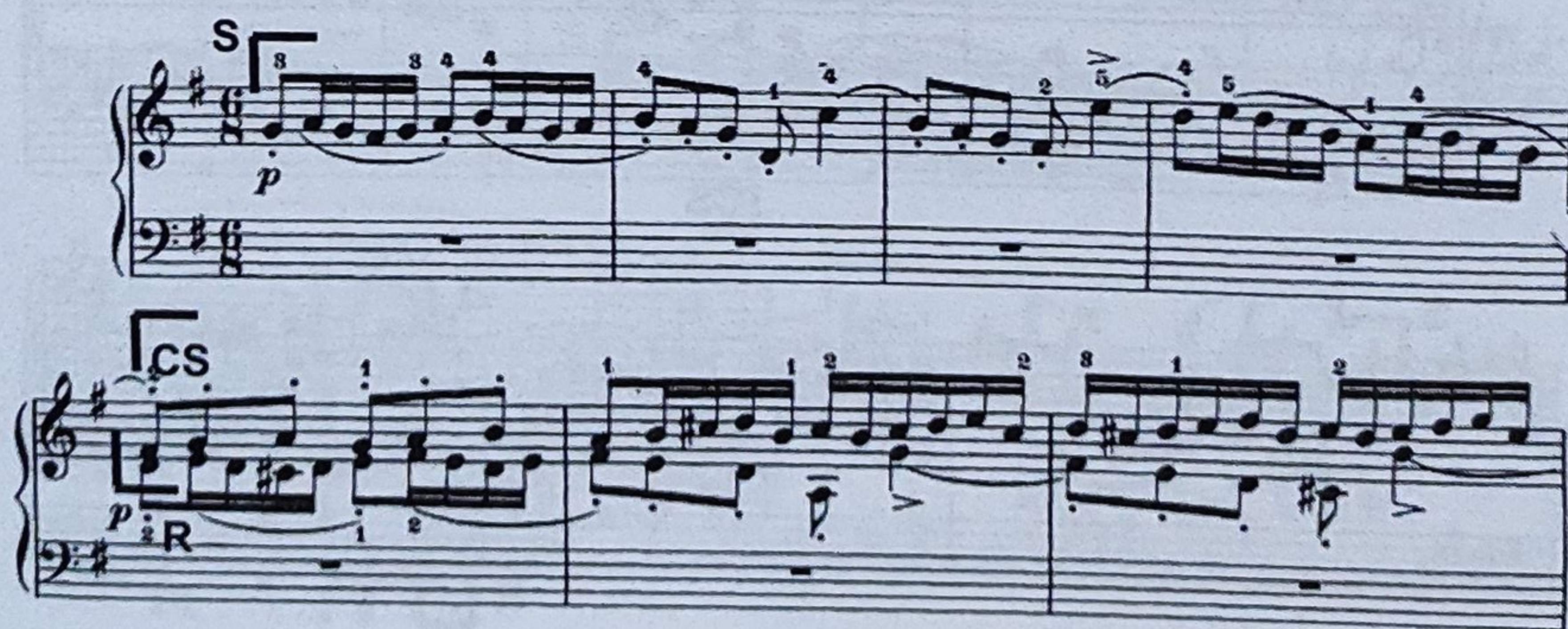
- Imitația instituie regula simetriei în orice tip de configurație ritmică. Iată un subiect de *Gigă* structurat în exclusivitatea ritmului punctat, beneficiind de același impuls (incipient) anacruhic:

Ex. 283 J. S. BACH – *SUITA FRANCEZĂ PENTRU PIAN, NR. 1, BWV 812, ÎN RE MINOR; GIGUE*



- Amplitudinea unor subiecte de fugă generează secțiuni expozi-tive extinse. În acest caz, structura contrasubiectelor etalează în modul cel mai convingător principiul construcției ritmico-melo-dice prin derivare, diversitatea planurilor individuale fiind supu-să normelor severe ale unității integratoare:

Ex. 284 J. S. BACH – *CLAVECINUL BINE TEMPERAT, VOL. I, FUGA XV, ÎN SOL MAJOR*



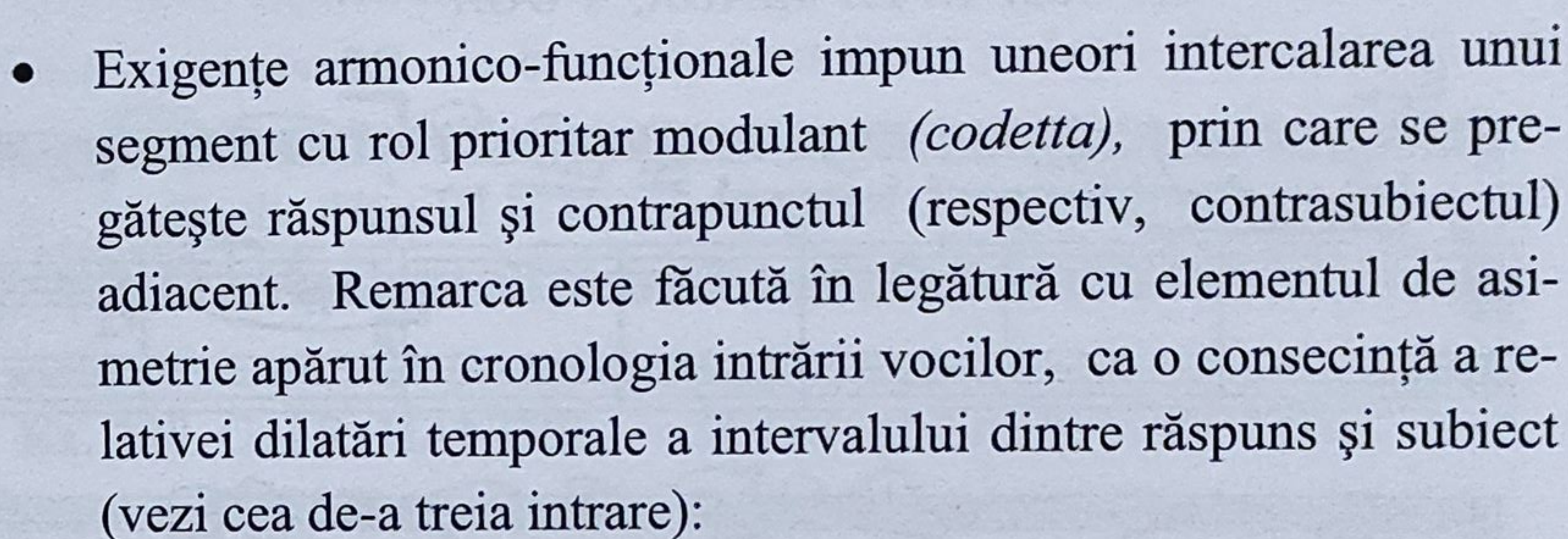


c) PATRU VOCI

- Subiectul de fugă se constituie în model și algoritm elaborativ pentru întreaga construcție arhitectonică. Din punct de vedere temporal, edificarea tematică recurge frecvent la pregnanța structurilor ritmice arhetipale, corelate prin juxtapuneri dintre cele mai ingenioase:



EX. 285 J. S. BACH – *CLAVECINUL BINE TEMPERAT, VOL. I, FUGA XXIII, ÎN SI MAJOR*



CODETTA

dim.

f

- Construcțiile tematice ample presupun articularea mai multor operații configurative. Iată, de exemplu, acest enunț mozartian, edificat în baza divizării și secvențării variate:

Ex. 287 W. A. MOZART – SONATA PENTRU PIAN ȘI VIOARĂ,
KV 402, ÎN LA MINOR; FUGA

În consecință, răspunsul imitativ se va derula în compania unui contrasubiect dezvoltat prin juxtapuneri secvențiale de microstructuri tematice, conexiune bivocală (ulterior, triplu și quadruplu stratificată) favorabilă evoluției prin *stretto* celular:

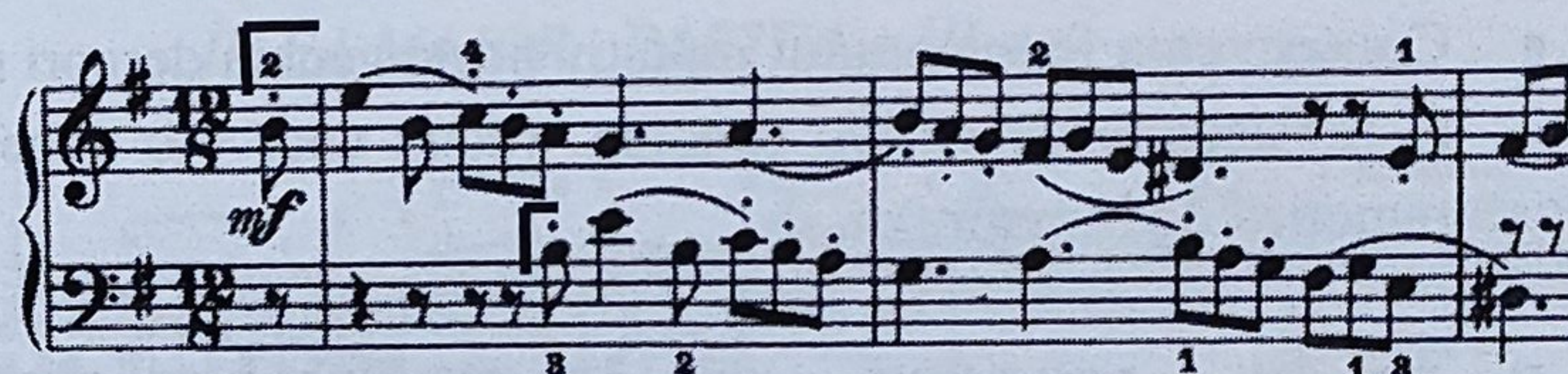
2.3.2. IMITAȚIA ÎN CURSUL EXPUNERII PROPOSTEI: **STRETTO**

a) DOUĂ VOCI

Frecvent, replica imitativă a *rispostei* poate surveni înaintea etalării (expozitive) a *propostei*, la intervale temporale strânse. Fenomenul este cunoscut sub denumirea de *stretto*.

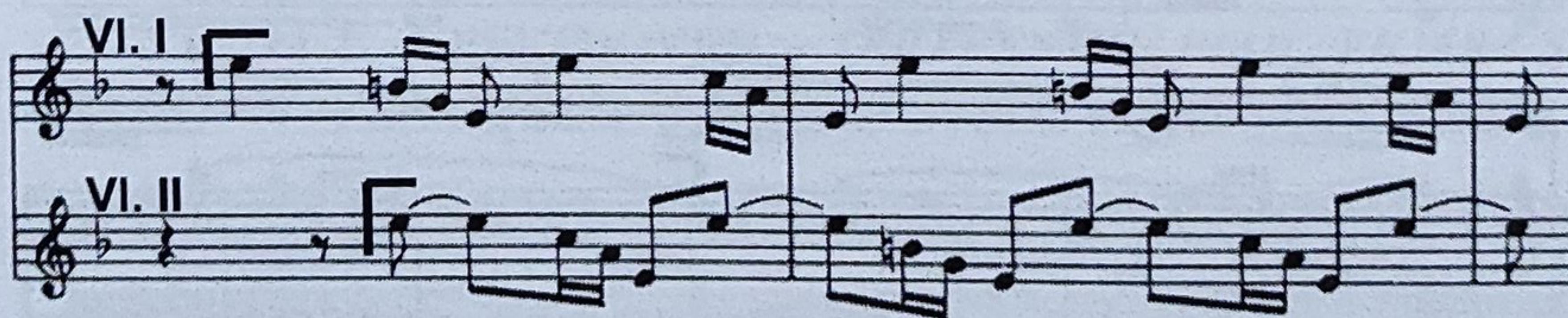
- La Bach, Händel și alți compozitori preclasici, *Giga* debutează frecvent sub semnul imitației expozitive în *stretto*:

Ex. 288 G. FR. HÄNDEL – *SUITA a IV-a PENTRU PIAN, GIGUE*



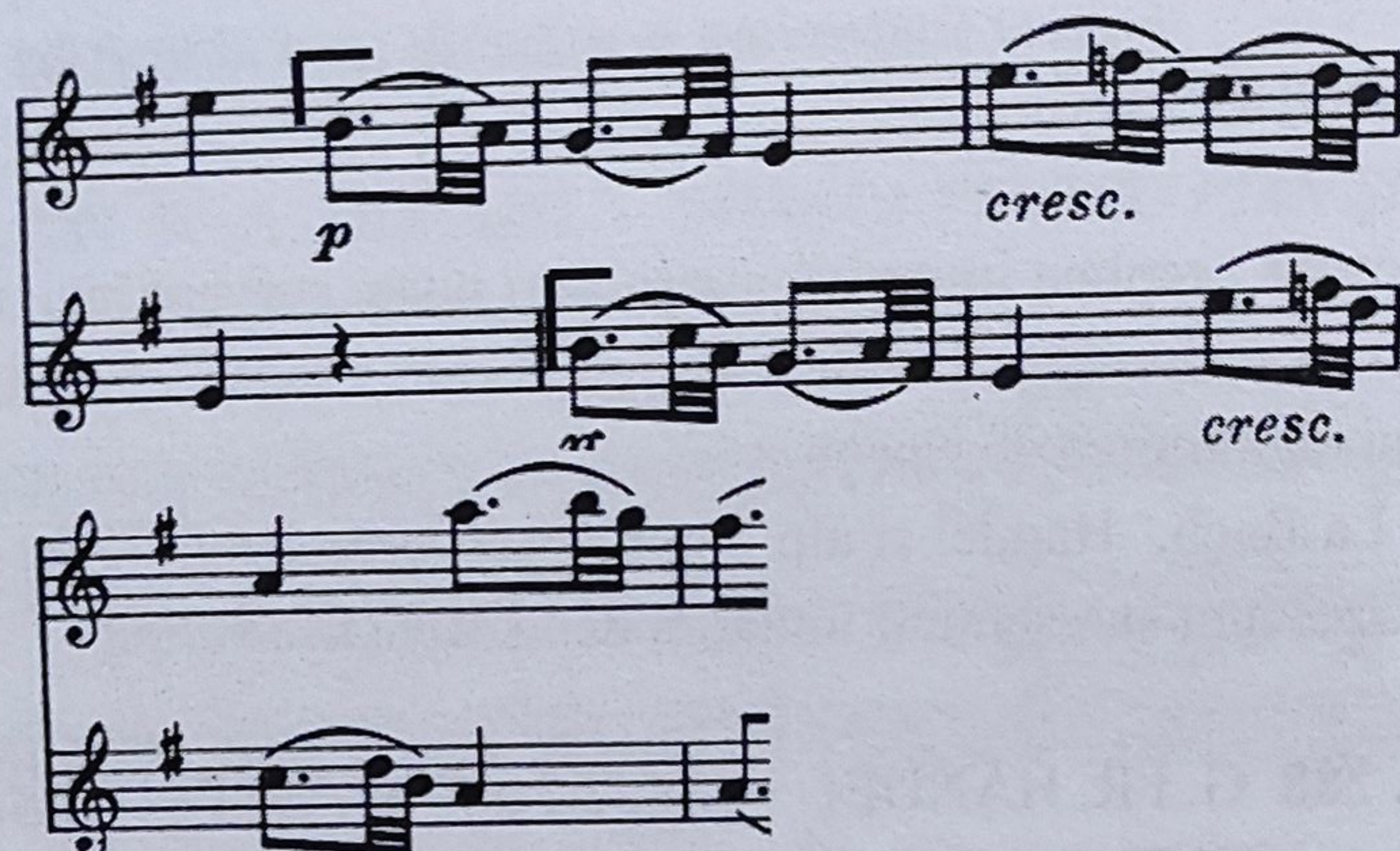
- Un *stretto* bivocal bazat pe imitarea formulei de contratimp sincopat va genera întotdeauna un joc al accentelor de mare efect:

Ex. 289 J. S. BACH – *CONCERT PENTRU CLAVECIN ȘI ORCHESTRĂ, ÎN RE MINOR, PARTEA I*



- La clasici, imitația în *stretto* iese din sfera discursului polifonic tradițional pentru a fi inserată proceselor elaborative proprii diferitelor forme și genuri muzicale:

Ex. 290 J. HAYDN – SONATA PENTRU DOUĂ VIORI ȘI PIAN,
OP. 8 NR. 2, ÎN SOL MAJOR, PARTEA I



- Consecvența fenomenului imitativ poate genera deseori segmente persistente de *stretto* canonic (două voci + o voce contrapunctică de întregire):

Ex. 291 W. A. MOZART – SONATA PENTRU PIAN ȘI VIOARĂ,
KV 570, ÎN SI BEMOL MAJOR, PARTEA I



- Imitația în *stretto* beneficiază frecvent și de aportul structurilor repetitiv-secvențiale:

Ex. 292 W. A. MOZART – *CONCERT PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ, KV 537, ÎN RE MAJOR, PARTEA I*



- Un *stretto* canonic bivocal, reeditat pe scară ascendentă, va crea o polifonie de atacuri piramidală, cu virtuți de polistratificare latentă. Efectul este excepțional atât în arealul stilistic mozartian cât și în cel clasic, în general:

Ex. 293 W. A. MOZART – *SONATA PENTRU PIAN, KV 533, ÎN FA MAJOR, PARTEA a III-a*



- Imitația în *stretto* poate edifica un strat polifonic bivocal individualizat, într-un context vertical eterogen; flux intermediar izocron + plan fundamental dezvoltat prin secvențare:

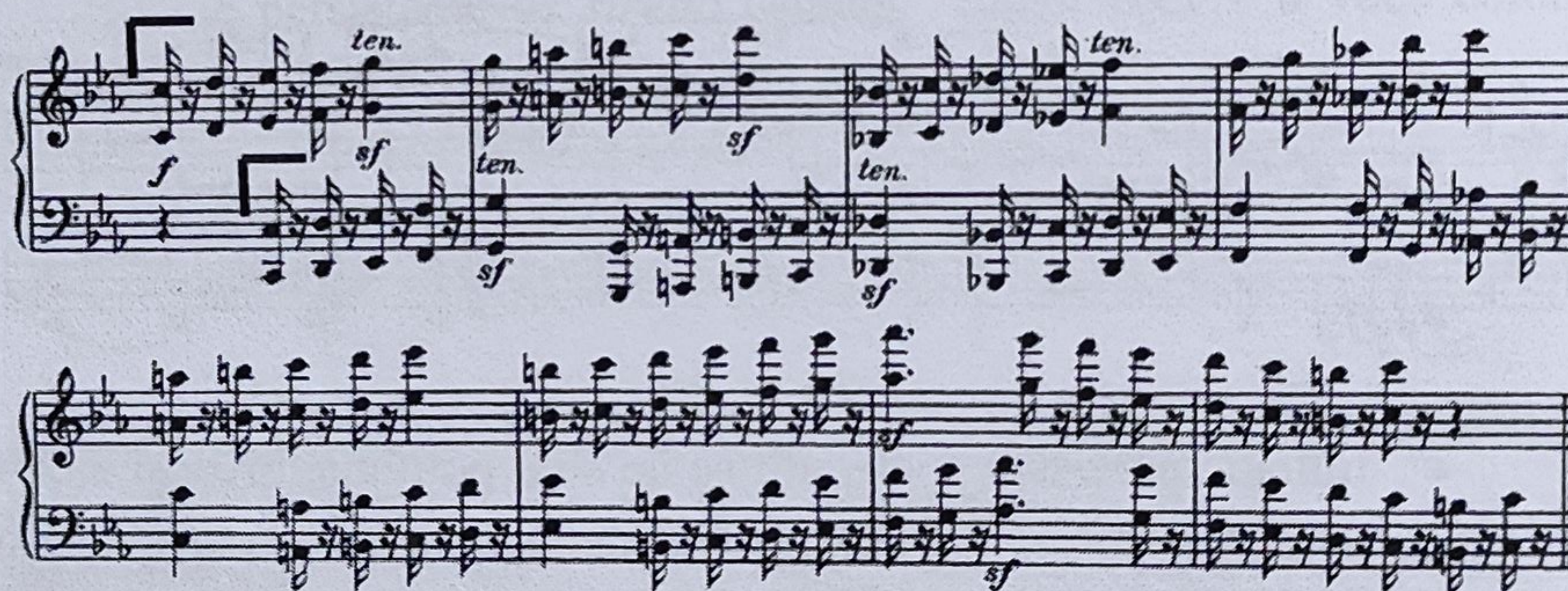
Ex. 294 L. v. BEETHOVEN – *TRIO PENTRU PIAN, VIOARĂ ȘI VIOLONCEL, OP. 121a, ÎN SOL MINOR, PARTEA I*





- În cadrul *Temei cu variațiuni*, intens cultivată de compozitorii Barocului și Clasicismului muzical, *stretto*-ul imitativ este investit cu potențial formativ generalizat la nivelul unor întregi secțiuni:

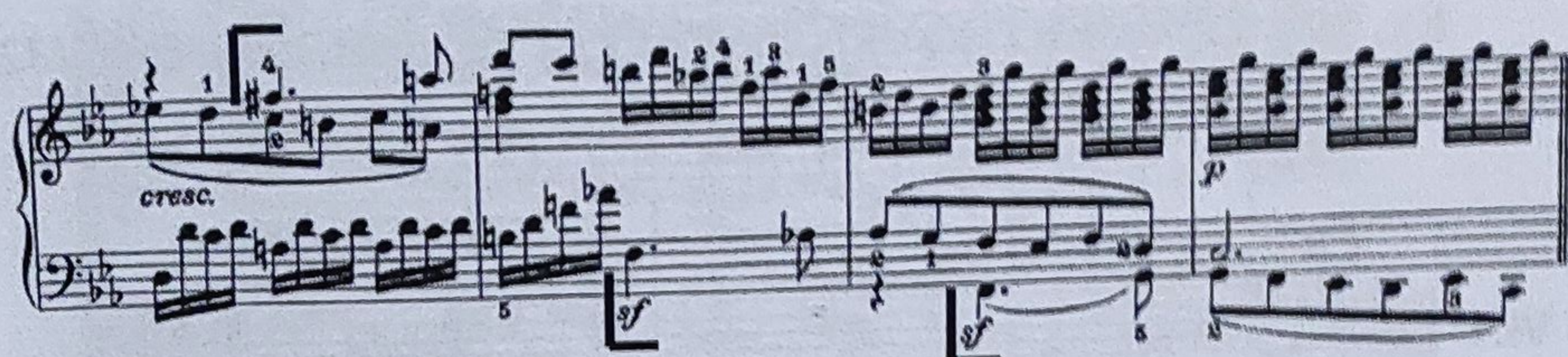
Ex. 295 L. v. BEETHOVEN – 32 *VARIAȚIUNI PENTRU PIAN*,
OP. 80, ÎN DO MINOR, *VARIAȚIUNEA XXII*



- În același cadru arhitectonic, o altă ipostază variațională se va dezvolta în baza evoluției autonome a unui strat imitativ bivocal, susținut de o voce de acompaniament izocron-figural:

Ex. 296 L. v. BEETHOVEN – 32 *VARIAȚIUNI PENTRU PIAN*,
OP. 80, ÎN DO MINOR, *VARIAȚIUNEA XVII*

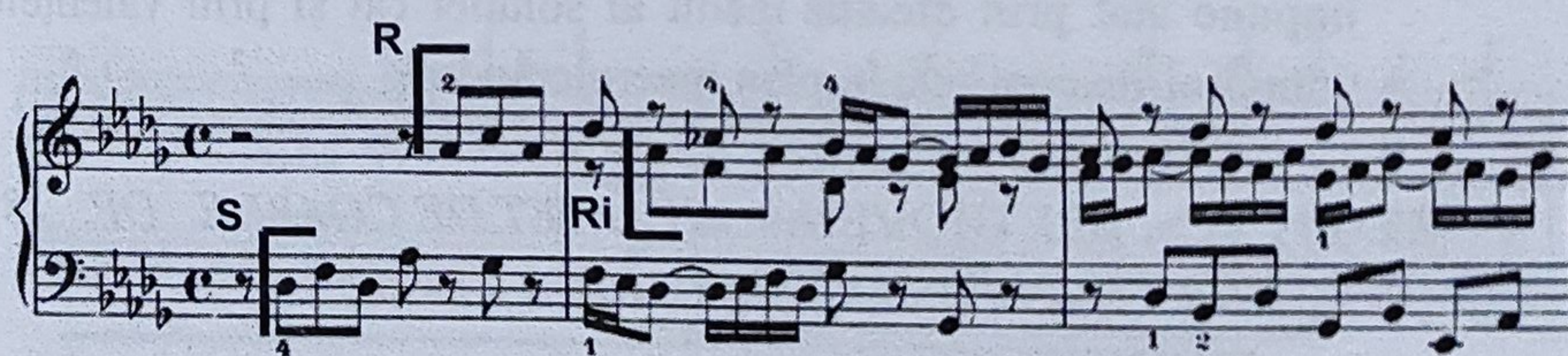




b) TREI VOCI

- Tripla stratificare polifonică intensifică efectul imitativ de tip *stretto*. Structura lapidar-motivică a temei de fugă este angrenată într-un proces polifonic pregnant-transformațional, în care sunt prezente inversarea subiectului și derivarea celulelor constitutive ale contrasubiectului, fenomene ce conferă secțiunii expositive o tensiune aparte:

Ex. 297 J. S. BACH – *CLAVECINUL BINE TEMPERAT, VOL. II, FUGA III, ÎN RE BEMOL MAJOR*



- Rămânând în zona expositiv-tematică, să remarcăm aportul configurativ al procedeului, constituit în *grup-initium*, cu un potențial generativ care va susține întregul proces elaborativ:

EX. 298 L. v. BEETHOVEN – CVARTET DE COARDE, OP. 132,
ÎN LA MINOR, PARTEA a III-a

Molto adagio.

Mit innigster Empfindung.
(Con intimissimo sentimento.)

Mit innigster Empfindung.
(Con intimissimo sentimento.)

Mit innigster Empfindung.
(Con intimissimo sentimento.)

Mit innigster Empfindung.
(Con intimissimo sentimento.)

- În cadrul evoluției dominate de principiile co-ordonatoare ale omofoniei tonal-funcționale, inserția unui segment imitativ triplu stratificat, având, în plus, conotații repetitiv-lineare, se impune atât prin efectul inedit al soluției cât și prin valențele temporal-discontinue în plan macrotemporal:

EX. 299 L. v. BEETHOVEN – CVARTET DE COARDE, OP. 18
NR. 1, ÎN FA MAJOR, PARTEA a IV-a



- Creația bachiană excelează în soluții constructive de mare complexitate, în care tehnica imitativă facilitează simultaneizarea unor versiuni diferite ale modelului tematic original. Iată un exemplu de stratificare polifonică, modelat din perspectiva suprapunerii a trei variante ritmice ale subiectului de fugă inversat. De remarcat individualizarea temporală a planurilor prin augmentare și ritm punctat:

Ex. 300 J. S. BACH – *CLAVECINUL BINE TEMPERAT, VOL. I, FUGA VIII, ÎN MI BEMOL MINOR*



- O ipostază similară angajează spațiul polifonic triplu stratificat într-o corelație bidimensională, edificată în baza raportului dintre tema originală și varianta ei diminuată (respectiv, inversată):

Ex. 301 J. S. BACH – *ARTA FUGII, CONTRAPUNCTUS* (6),
IN STILO FRANCESE

[illegible]

- Deseori, construcțiile polifonice bachiene au o structură eterogenă. Acest tip de stratificare include, însă, planuri melodice precis determinate din punct de vedere tematic. Iată un exemplu de *stretto* la trei voci care aduce în simultaneitate tot atâtea subiecte de sine-stătătoare (S1, S2, S3):

Ex. 302 J. S. BACH – *CLAVECINUL BINE TEMPERAT, VOL. I, FUGA IV, ÎN DO DIEZ MINOR*

FUGA IV, IN DO DIEZ MINOR

Handwritten musical score for FUGA IV, IN DO DIEZ MINOR. The score is written for two instruments: a piano (p) and a harpsichord (h). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system shows the piano part with a forte (f) dynamic and the harpsichord part with a piano (p) dynamic. The second system shows the piano part with a crescendo (cresc.) and the harpsichord part with a forte (f) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

c) PATRU VOCI

- Complexitatea unui *stretto* quadrivocal ține, în principiu, de zona elaborativă a formei de fugă. În exemplul următor, stra-

tificarea polifonică este individualizată prin acțiunea celor două intervale temporale diferite la care se face imitația în două faze, pe cupluri de voci (2-3 și 4-1):

Ex. 303 J. S. BACH – *CLAVECINUL BINE TEMPERAT, VOL. I, FUGA I, ÎN DO MAJOR*



- Clasicii vor prelua, cu unele licențe, filiera bachiană, elaborând, la rândul lor, *stretto*-uri dense în cadrul formei de fugă:

Ex. 304 W. A. MOZART – *SONATA PENTRU PIAN ȘI VIOARĂ, KV 402, ÎN LA MAJOR, PARTEA a II-a*



Ex. 305 L. v. BEETHOVEN – *SONATA PENTRU PIAN, OP. 101, ÎN MI MAJOR, PARTEA a III-a*

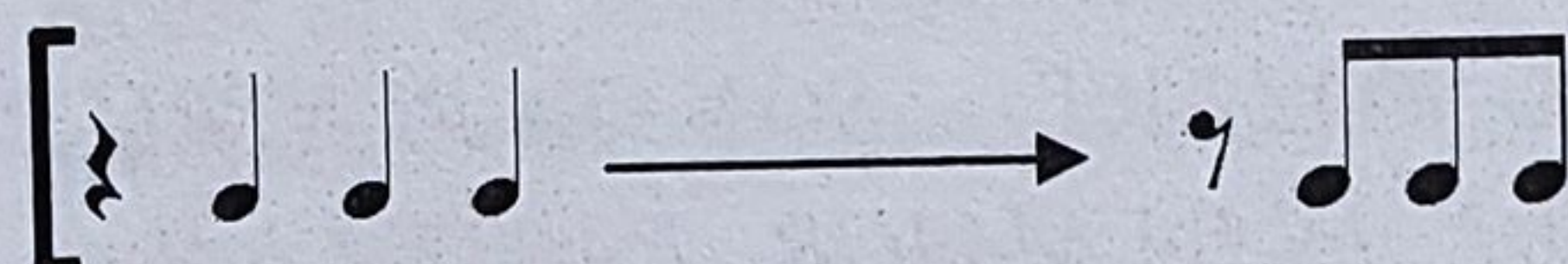


2.3.3. IMITAȚIA DUBLĂ

Conexiunea dublu-imitativă, presupunând existența a două subiecte contrastante, are un important ascendent în polifonia Renașterii. Barocul muzical va amplifica dimensiunea procedeului și va genera, pe această bază, canonul și fuga dublă.

Integrând attributele structurilor omogene și eterogene, imitația dublă poate fi, la rândul ei, severă sau liberă, realizabilă la diferite intervale sonore și temporale.

Exigențele realizării contrastului dintre cele două teme se poate concentra pe dimensiunea ritmului. Cu toate acestea, de exemplu, tema a II-a conține un segment derivat prin diminuare din tema I:



Ex. 306 G. FR. HÄNDEL – 6 GRANDES FUGUES POUR PIANO, FUGA I

- Contrastul poate fi însă total, așa cum se întâmplă în această expoziție de fugă cu două subiecte simultane:

Ex. 307 J. HAYDN – SONATA PENTRU DOUĂ VIORI ȘI PIAN,
OP. 8 NR. 6; FUGA

The musical score is for a fugue in G major, Op. 8 No. 6 by Joseph Haydn. It is written for two violins and piano. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is divided into three systems. The first system shows the Violin I part (S1) and the Piano part (S2). The Violin I part starts with a forte (f) dynamic. The Piano part starts with a 'un poco f' dynamic. The second system continues the Piano part with a forte (f) dynamic. The third system shows the Violin II part and the Piano part, with a trill (tr) in the Piano part. The score is written on five staves: Violin I, Violin II, Piano, Violin I, and Piano.

2.4. CONTRAPUNCTUL PERMUTABIL

Variabilitatea complexului polifonic angajează uneori resursele permutative ale planurilor melodice interconexate.

Principiul egalității vocilor favorizează interoperabilitatea lor, reeditarea contextului polifonic într-o ordine inversată asigurând posibilitatea avansării prin juxtapuneri și suprapuneri variate.

Din punct de vedere ritmic, permutarea planurilor nu generează transformări structurale, reamplasarea vocilor pe poziții deja stabilite conducând, practic, la autoperpetuarea edificiului polifonic pe axa unui continuum temporal evolutiv. Variabilitatea provine însă din noutatea raporturilor intervalice, inevitabil modificate prin răsturnarea planurilor. Astfel, în cadrul contrapunctului dublu, frecvența o dețin permutările la interval de octavă, decimă și duodecimă, în timp ce contrapunctul triplu și multiplu se vor limita la principiul octavei.

2.4.1. CONTRAPUNCTUL DUBLU

- Dubla permutare a planurilor survine deseori ca variabilă alternativă în dezvoltarea ciclului secvențial:

Ex. 308 J. S. BACH – *CONCERT PENTRU CLAVECIN ȘI ORCHESTRĂ, ÎN RE MINOR, PARTEA I*



- Într-un plan static-nemodulant – cum este cazul acestui complement cadențial dintr-o sonată clasică –, contrapunctul dublu este chemat să slujească ideea de variație:

Ex. 309 J. HAYDN – *SONATA PENTRU PIAN, ÎN SI BEMOL MAJOR, PARTEA I*



- Exemplul este important pentru ceea ce am numi funcționalitatea **post-barocă** a principiului permutativ:

Ex. 310 W. A. MOZART – *SONATA PENTRU PIAN, KV 545,*
ÎN DO MAJOR, *PARTEA I*

- Viabilitatea procedului dobândește consistență sporită în contextul deschiderii clasicilor către promovarea unui concept polifonic particular, limitat ca pondere sintactică dar asimilat ca potențial formativ:

Ex. 311 L. v. BEETHOVEN – *SONATA PENTRU PIAN, OP. 2,*
ÎN DO MAJOR, *PARTEA a III-a*

Resursele generative ale contrapunctului permutabil – ca factor formativ al variabilității – se verifică deplin în edificările macrotemporale, când devine principiu activ în structurarea diferitelor secțiuni ale formei.

- Frecvent, J. S. Bach își elaborează întreaga construcție pornind de la secționarea simetrică a formei bistrofice în baza inversării planurilor:

Ex. 312 J. S. BACH – *CLAVECINUL BINE TEMPERAT, VOL. II, PRELUDIUL XX, ÎN LA MINOR*

α β

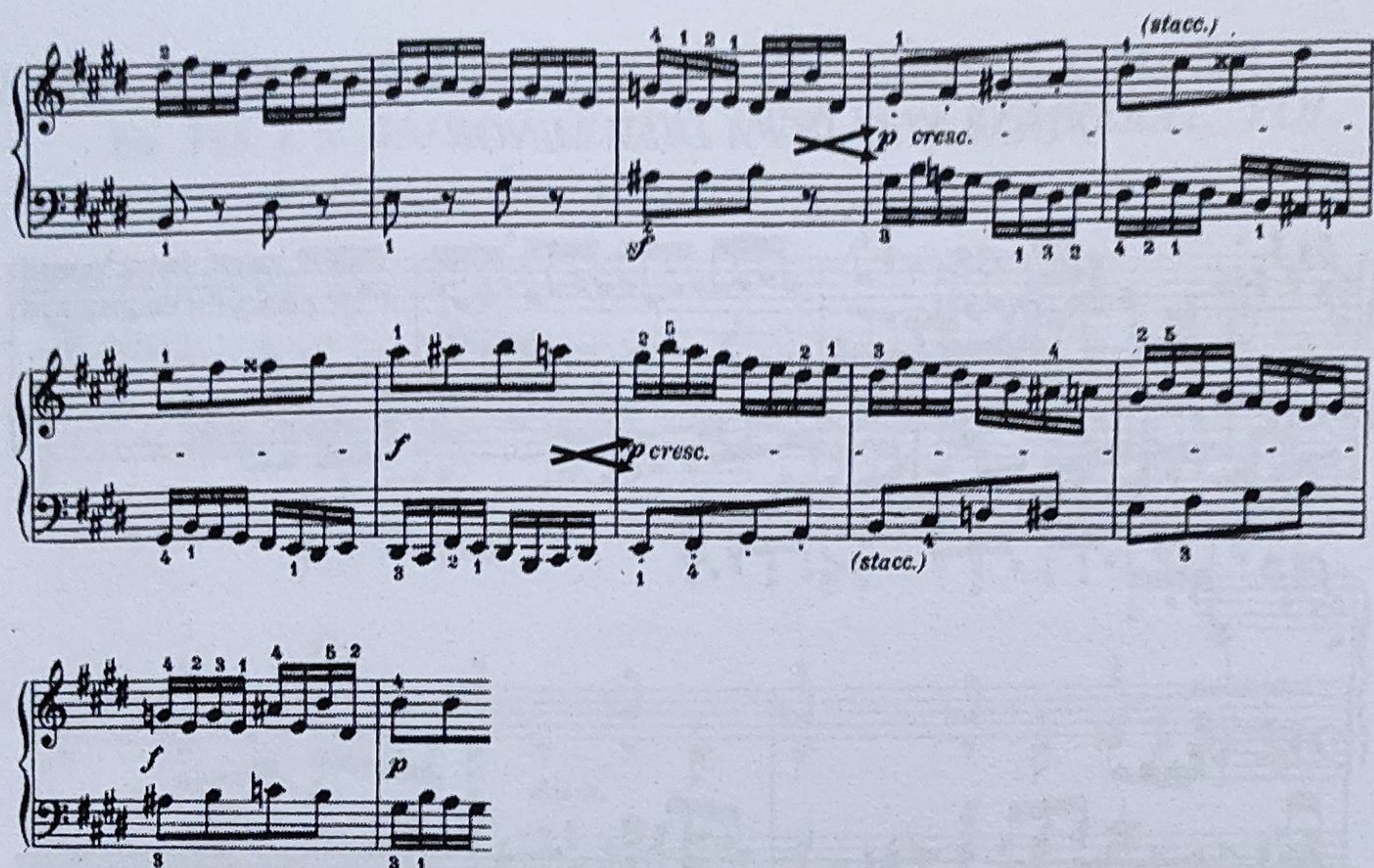
β α

β_i α_i

α_i β_i

- Forma variațională este cea care investește definitiv tehnica permutativă cu valențe configurative generalizate:

Ex. 313 L. v. BEETHOVEN – *SONATA PENTRU PIAN, OP. 109, ÎN MI MAJOR, PARTEA a II-a, TEMĂ CU VARIAȚIUNI; VARIAȚIUNEA III*



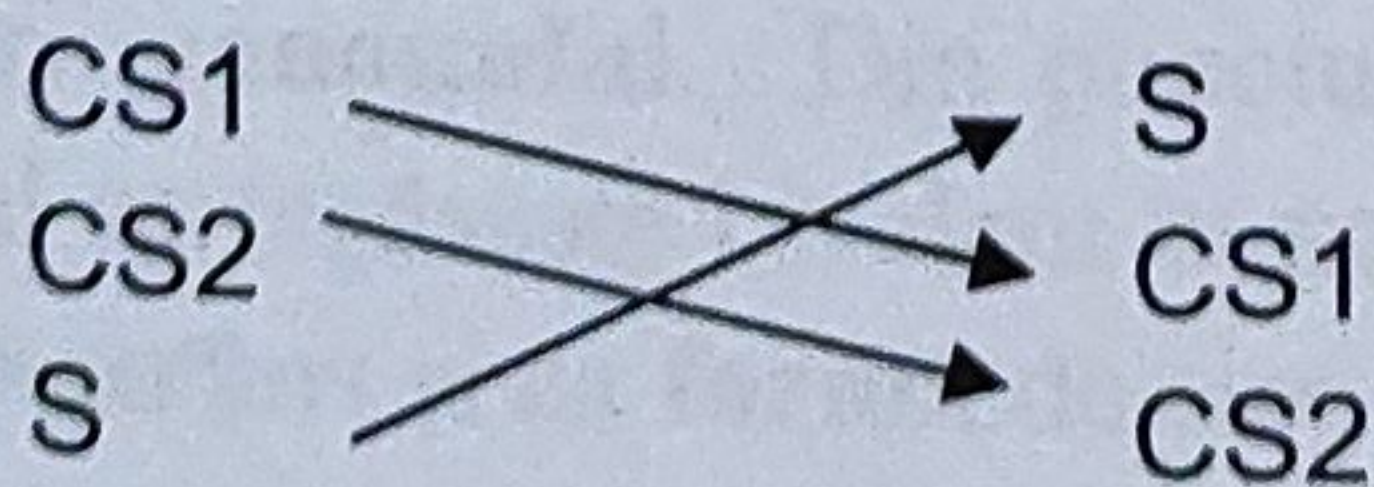
2.4.2. CONTRAPUNCTUL TRIPLU

Stratificările polifonice complexe din creația bachiană mizează în mod fundamental pe interoperabilitatea permutativă a planurilor.

Am amintit factorii favorizanți și am prezentat câteva dintre circumstanțele configurative ale fenomenului, în structura conexiunii bivocale a planurilor melodice.

Pentru contrapunctul triplu și quadruplu vom invoca din nou procesele elaborative din cadrul formei de fugă, originar ancorată în perimetrul stilistic baroc.

Monumentalitatea edificiului polifonic bachian este pusă în lumină, printre altele, de performanța intercorelării verticale a mai multor trasee melodice cu identitate perfect definită. Mai mult, evoluția în simultaneitate a planurilor deține virtuți permutative apte să conserve personalitatea individuală a fiecărei voci, indiferent de etajul la care se situează într-un context polifonic dat:



EX. 314 J. S. BACH – CLAVECINUL BINE TEMPERAT, VOL. II,
FUGA XIV, ÎN FA DIEZ MINOR

2.4.3. CONTRAPUNCTUL QUADRUPLU

Algoritmul edificării formei de fugă în baza compatibilizării verticale a cuplurilor subiect(răspuns) – contrasubiect favorizează sinteze tematice periodice, episoade polifonice dezvoltate prin tehnica permutării multiple. Iată una dintre aceste situații axate pe interoperabilitatea planurilor în cadrul permutării quadrivocale:



Ex. 315 J. S. BACH – CLAVECINUL BINE TEMPERAT, VOL. I,
FUGA XII, ÎN FA MINOR

2.5. CANONUL

Imitația severă, extinsă uneori la nivelul întregii lucrări, stă la baza edificării **canonului**. Din punctul de vedere al funcționalității sintactice, canonul se regăsește bivalent în polifonia Barocului: ca **procedeu configurativ restrâns** și ca **formă de sine-stătătoare**.

Tipologia canonului este diversă. Iată câteva oportunități constructive:

- se poate realiza la orice interval;
- raportul intervalic dintre voci se poate modifica pe parcurs;
- poate fi realizat în mișcare curentă sau recurentă, prin reproducere identică sau inversată;
- poate beneficia de transformări prin augmentare și/sau diminuare;
- se poate încheia fie succesiv (în ordinea intrării vocilor), fie simultan; în ambele cazuri, cadența finală trebuie modelată în consecință;
- intrarea vocilor se poate realiza la intervale temporale diferite, mergând de la fracțiuni de durată până la câteva măsuri;
- unele lucrări debutează în canon dar evoluează liber.

2.5.1. CANONUL CA PROCEDEU DE CONSTRUCȚIE

Prin excelență, creația bachiană edifică structuri polifonice severe în care principiul imitativ exacerbat atinge virtuozitatea maximă. Spiritul pronunțat speculativ al Marelui Cantor și tehnica sa impresionantă vor face din canon un model constructiv desăvârșit, cu ample rezonanțe în creația compozitorilor din epocile următoare. Astfel, neoclasicismul secolului XX, prin nume sonore ca acelea ale lui Béla Bartók, Dimitri Șostakovici și, mai ales, Paul Hindemith, va reînvia o practică străveche, cu rădăcini adânci în cultura muzicală europeană, iar serialismul dodecafonic al aceleiași perioade va conferi tehnicii contrapunctice valențe generatoare de stil.

Creația clasică nu va renunța nici ea la principiul imitativ-canonic, promovându-l, conform normelor sale de edificare sonoră, în forme și genuri variate, precum: sonata, cvartetul, simfonia etc.

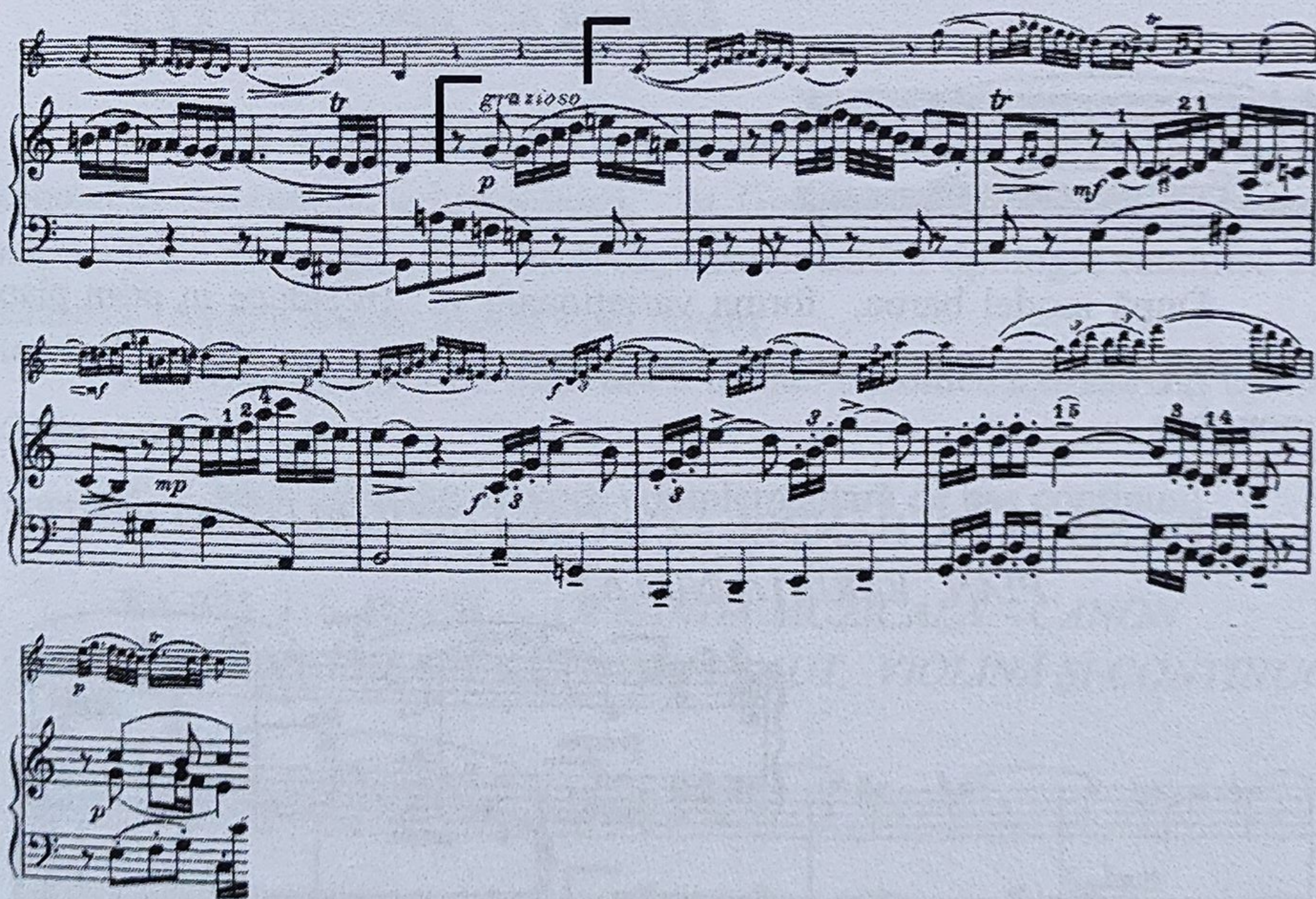
Cazuistica specifică poate merge de la structuri concentrate, cum este acest *stretto* canonic dintr-o sonată beethoveniană

Ex. 316 L. v. BEETHOVEN – *SONATA PENTRU PIAN, OP. 101, ÎN LA MAJOR, PARTEA a II-a*



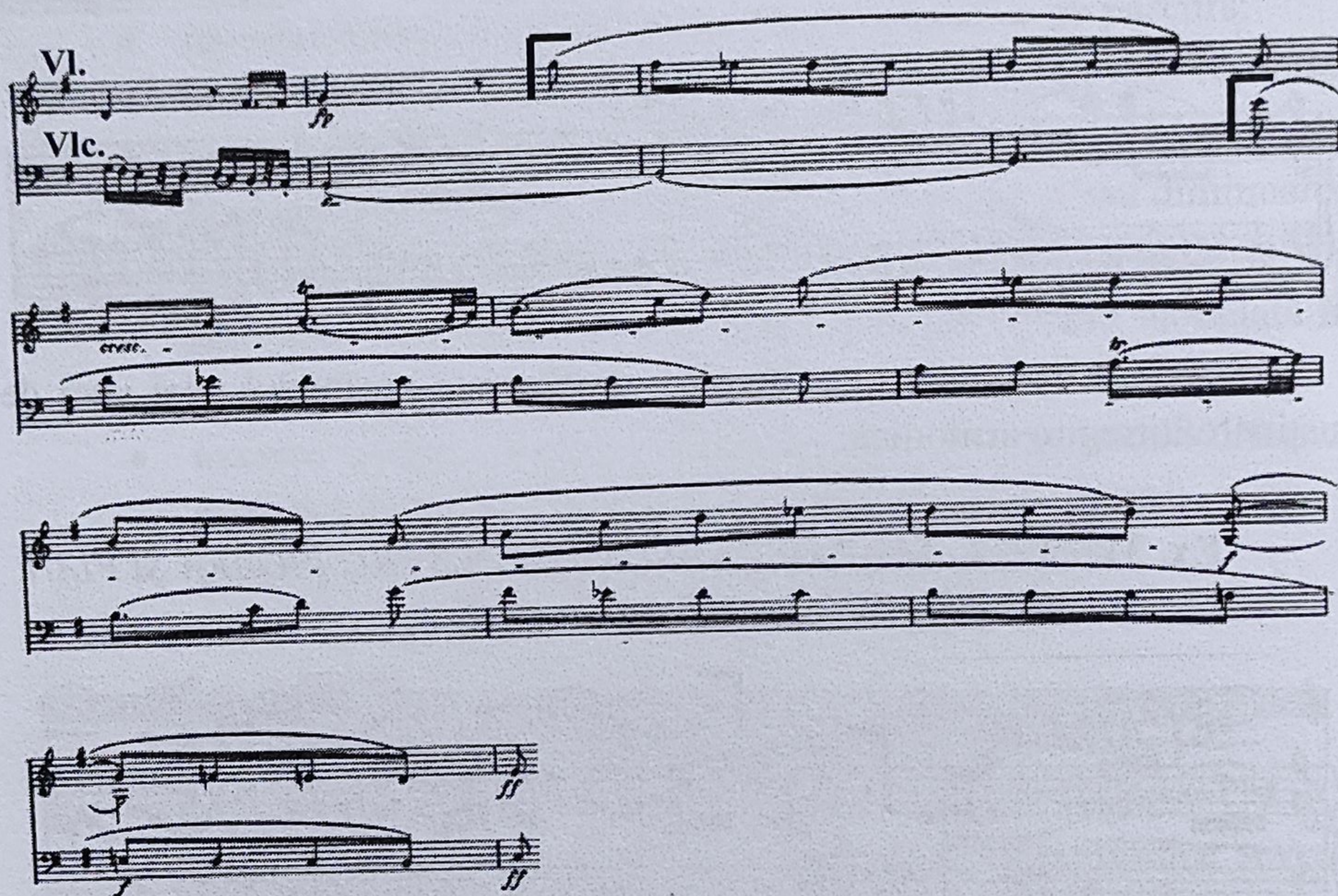
până la segmente mai ample, desfășurate pe fondul unei voci de susținere/întregire armonică:

Ex. 317 W. A. MOZART – *SONATA PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN, KV 403, ÎN DO MAJOR, PARTEA I*



În muzica de cameră, dialogul dintre instrumente angajează deseori evoluții canonice închise, finalizate, deci, prin cadența simultană a vocilor:

Ex. 318 L. v. BEETHOVEN – TRIO PENTRU PIAN, VIOARĂ ȘI
VIOLONCEL, OP. 121a, ÎN SOL MINOR,
PARTEA a III-a

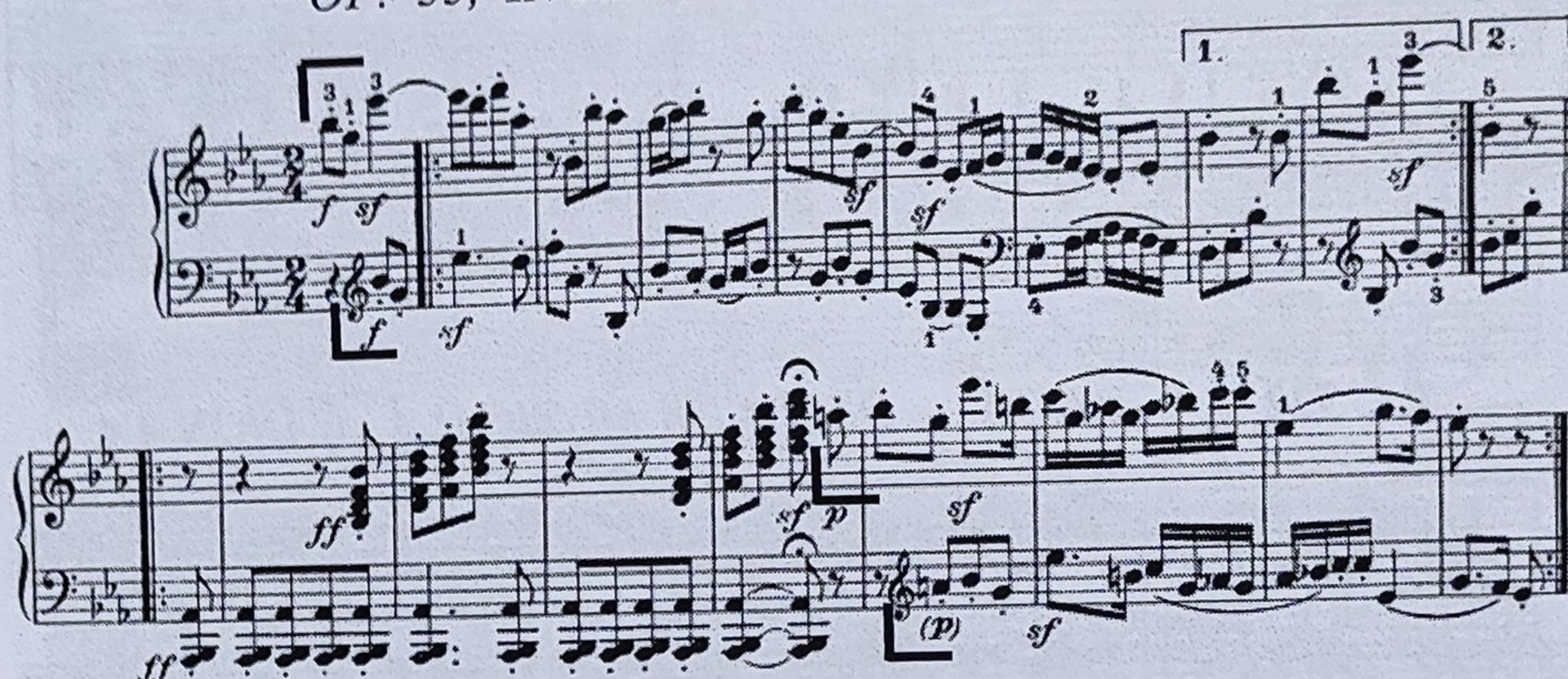


După model baroc, forma variațională va (re)aduce în prim plan modalitatea de edificare a secțiunilor componente prin aportul exclusiv al canonului:

Ex. 319 G. FR. HÄNDEL – CIACONA CU VARIAȚIUNI PENTRU
PIAN, VARIAȚIUNEA 62



Ex. 320 L. v. BEETHOVEN – 15 VARIAȚIUNI PENTRU PLAN,
OP. 35, ÎN MI BEMOL MAJOR, VARIAȚIUNEA VII



2.5.2. CANONUL CA FORMĂ

Proiecția macrotemporală a principiului imitativ-perpetuu conferă canonului dimensiune arhitectonică. În *Goldberg-Variationen*, *Ofranda muzicală* și *Arta fugii*, J. S. Bach experimentează o tipologie canonică exhaustivă. Asupra acestui aspect vom reveni.

Iată două ipostaze de edificare a formei canonice extrase din *Ofranda muzicală*:

- Canon perpetuu cu voce complementară de bas continuu:

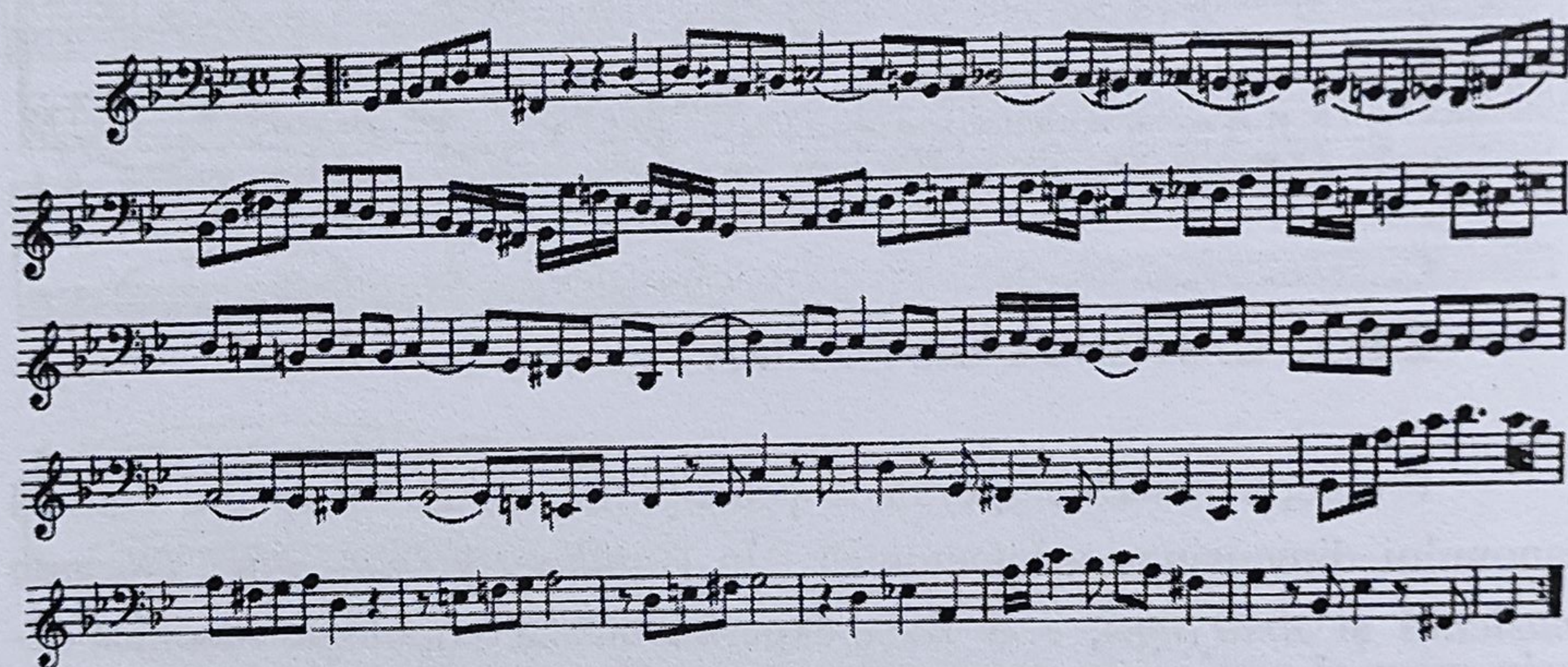
Ex. 321 J. S. BACH – OFRANDA MUZICALĂ – CANON
PERPETUUS PENTRU FLAUT, VIOLINĂ ȘI CONTINUO





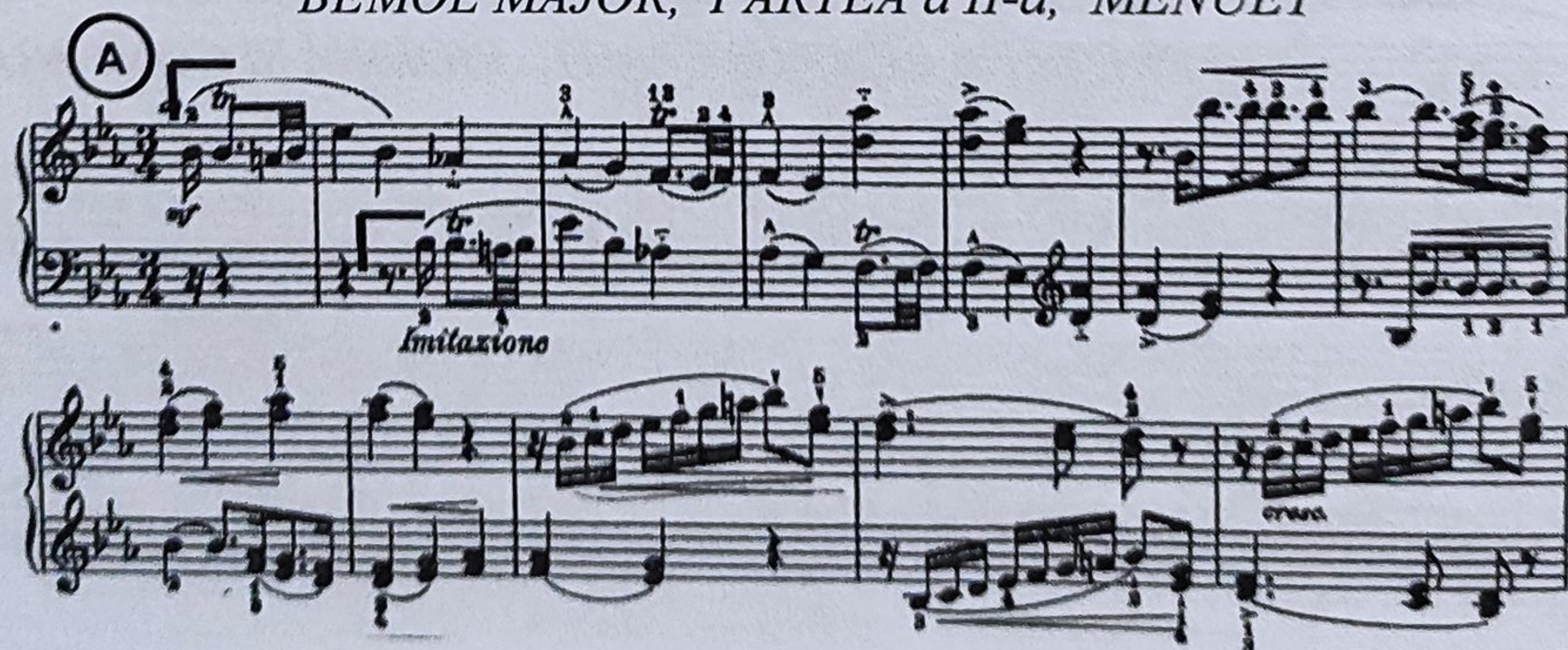
- Canon „enigmatic“ la patru voci:

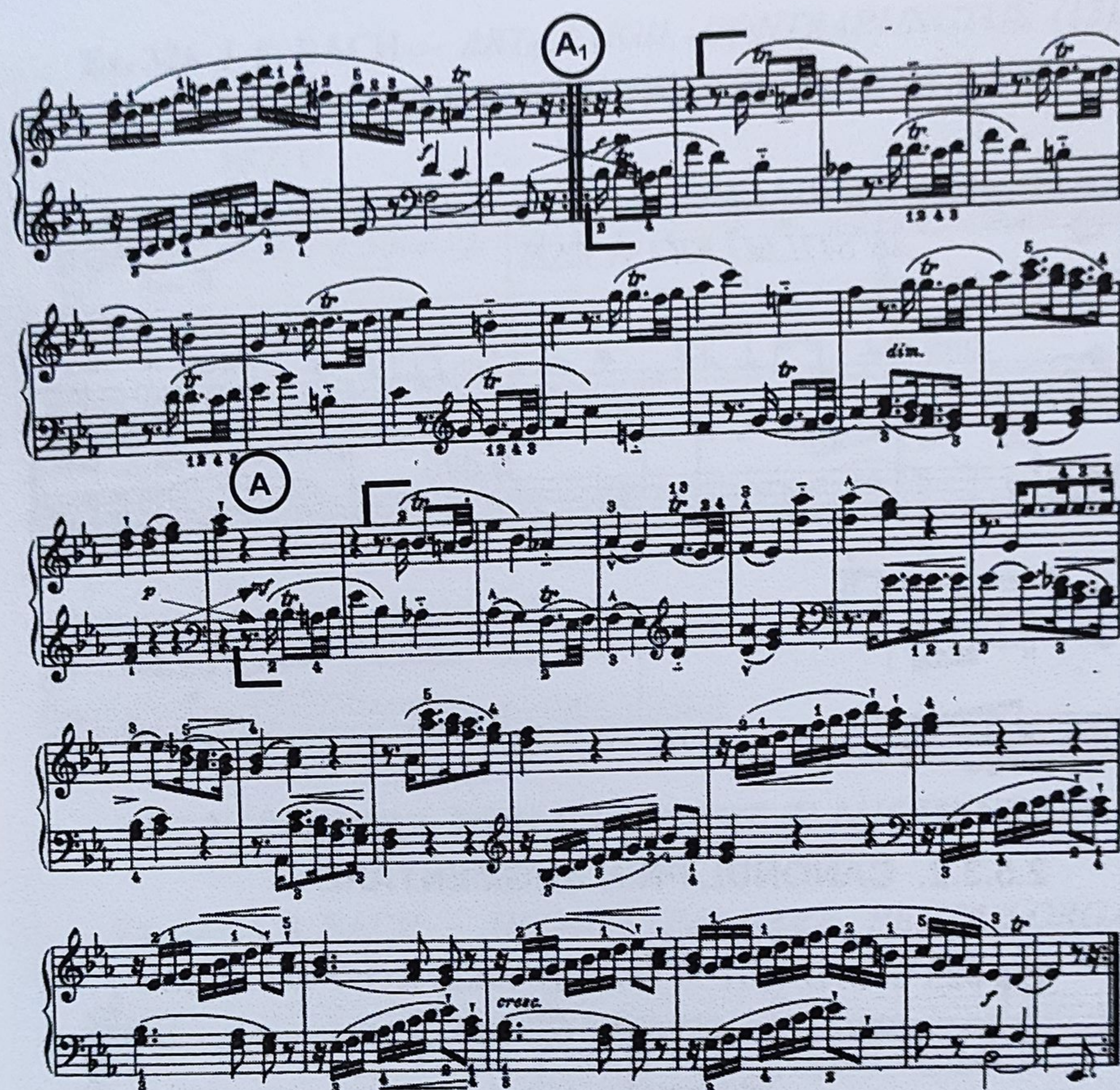
Ex. 322 J. S. BACH – *OFRANDA MUZICALĂ - CANON À 4*



Ca un argument în plus la afirmația potrivit căreia în Clasicism spiritul vechii polifonii severe renaște periodic, reproducem o formă canonică austeră, asociată, în mod paradoxal, unei părți cu caracter de menuet:

Ex. 323 J. HAYDN – *SONATA PENTRU PIAN (NR. 32), ÎN MI BEMOL MAJOR, PARTEA a II-a, MENUET*





2.5.3. TIPOLOGII CANONICE

Am invocat deja trei dintre simbolurile arhitecturii polifonice din toate timpurile (*Goldberg-Variationen*, *Ofranda muzicală* și *Arta fugii*). Aceeași instanță super-valorică funcționează și în cazul *Clavecinului bine temperat* (vol. I-II), extinzându-se, practic, la nivelul întregii creații bachiene. Este firesc, deoarece unitatea conceptuală și stabilitatea limbajului sunt favorabile unei astfel de generalizări. Din perspectiva metamorfozei temporale, canonul asimilează operații de ritmizare diverse, diminuarea, augmentarea și recurența deținând ponderea esențială.

Fără intenții exhaustive, vom trece în revistă principalele forme canonice, modelate prin aportul principiilor configurative enunțate.

2.5.3.1. CANONUL PRIN DIMINUARE

Ex. 324 J. S. BACH – *ARTA FUGII, CONTRAPUNCTUS (6)*
IN STILLO FRANCESE

The musical score for Ex. 324 is a canon by diminution in G minor, 3/4 time. It consists of two systems. The first system has two staves: the upper staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature, followed by a whole rest and the letter 'S'; the lower staff begins with a bass clef, a key signature of one flat, and a common time signature, followed by a whole rest and the text 'Ri dim.'. The canon is written in a single line across both staves. The second system continues the canon, with the upper staff ending with a fermata and the lower staff ending with a fermata. The text 'S dim.' is written above the second staff of the second system. The piece concludes with a final cadence in the lower staff, marked with a fermata and the numbers '3 4'.

2.5.3.2. CANONUL PRIN AUGMENTARE

Ex. 325 J. S. BACH – *VON HIMMEL HOFF DA KOMM*
ICH HER, PENTRU ORGĂ

The musical score for Ex. 325 is a canon by augmentation in G major, 4/4 time. It consists of two systems. The first system has two staves: the upper staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature, followed by a whole rest and the letter 'S'; the lower staff begins with a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time signature, followed by a whole rest and the text 'S aug.'. The canon is written in a single line across both staves. The second system continues the canon, with the upper staff ending with a fermata and the lower staff ending with a fermata. The piece concludes with a final cadence in the lower staff, marked with a fermata and the number '7'.

Ex. 326 J. S. BACH – *ARTA FUGII, CONTRAPUNCTUS (15),
CANON PER AUGMENTATIONEM IN CONTRARIO
MOTU*

The musical score for Ex. 326 is written for two staves. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first system shows the initial entry of the canon with a 'S' marking. The second system shows the continuation with a 'Ri aug.' marking. The third system shows further development of the canon.

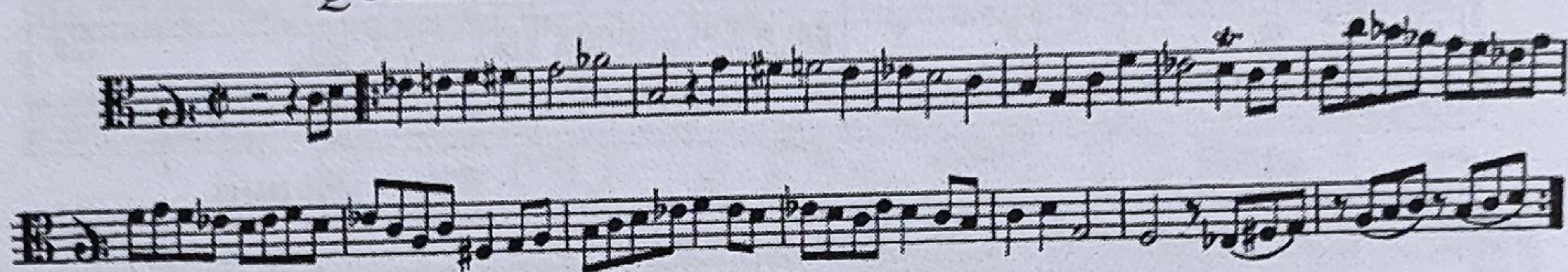
2.5.3.3. CANONUL PRIN DIMINUARE ȘI AUGMENTARE

Ex. 327 J. S. BACH – *AH GOTT UND HERR, PENTRU ORGĂ*

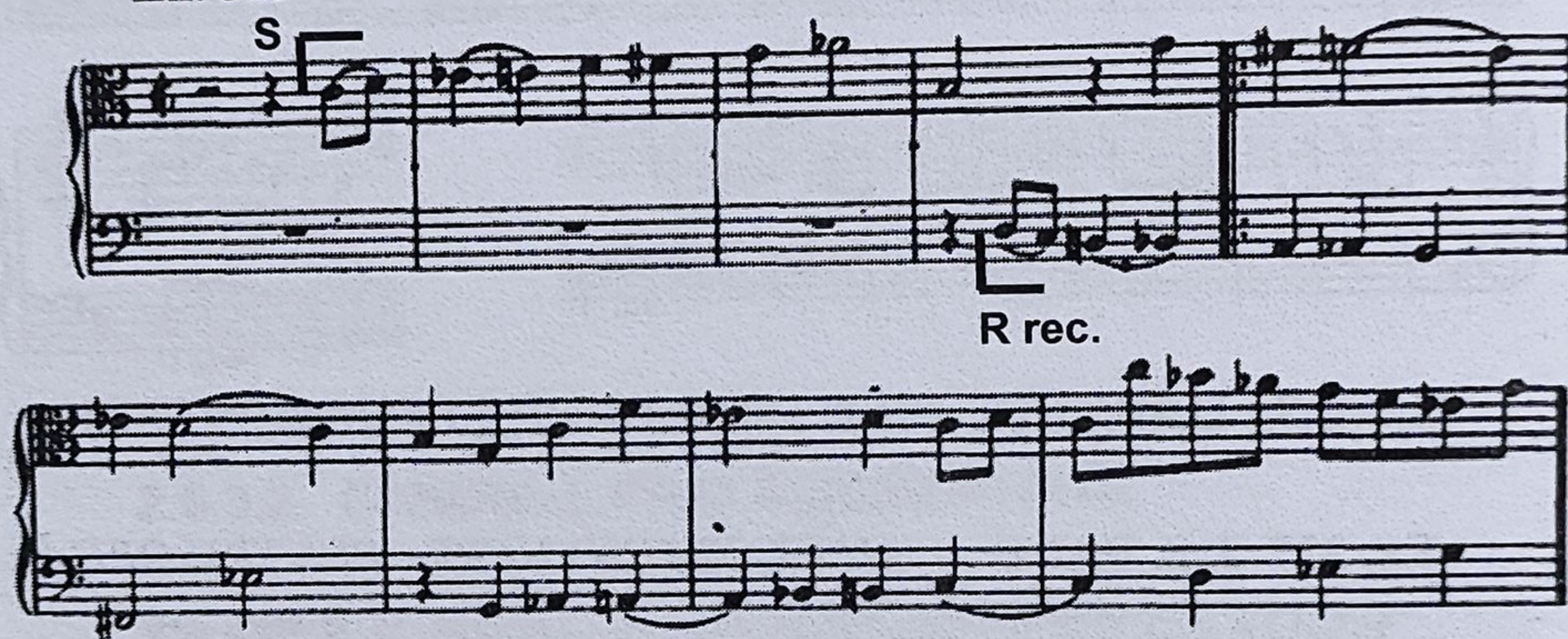
The musical score for Ex. 327 is written for three staves. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first system shows the initial entry of the canon with a 'S' marking. The second system shows the continuation with a 'S aug.' marking. The third system shows further development of the canon with a 'S dim.' marking.

2.5.3.4. CANONUL RECURENT

Ex. 328 J. S. BACH – *OFRANDA MUZICALĂ - CANON À 2.*
QUAERENDO INVENIETIS



Ex. 329²¹



2.6. PEDALA

Dacă în polifonia Renașterii **pedala** constituia un element aproape exclusiv armonic în cadrul unor înlănțuiri cadențiale diatonice, preponderent plagale, în stilul baroc, dincolo de valențele sale tonal-funcționale, devine componenta esențială a edificiului polifonic, întregind conceptul cu privire la tratarea disonanței.

În primul rând, viziunea tonal-armonică a Barocului admite superstratificarea unor combinații armonice bogate în disonanțe cromatice și diatonice, relevabile prin contrast cu fundamentul stabil instaurat de pedală. În al doilea rând, polarizarea funcțională pe dominanta și tonica tonalității majore/minore descoperă în pedală un principiu al persistenței temporale,

²¹ Reproducem după Max Eisikovits descifrarea efectuată de I. Chr. Oley (1765) – cfr. *Polifonia Barocului. Stilul bachian, op. cit., p. 291.*

indispensabil conservării centrului gravitațional. Mai mult, dinamica discursului polifonic dezvoltă uneori procese modulatorii, îndeosebi spre tonalitatea dominantei, pedala reprezentând în acest caz un veritabil cadru de referință.

Prezența episodică a pedalei nu-i diminuează cu nimic importanța, mai ales că apariția ei se leagă de toate cele trei perioade ale edificării formei temporale: zona expozitiv-tematică, zona elaborativ-tranzitivă și zona final-concluzivă. Rolul pedalei merge de la implicarea în structuri monodice aparente (polifonie latentă) până la structuri plurivocale complexe.

Iată de ce ni se pare justă pledoaria unor analiști pentru utilizarea termenului de „pedală polifonică”²².

Din perspectiva configurației ritmice, pedala se prezintă fie ca sunet lung, fie ca element figurativ-ornamental. Să urmărim câteva dintre ipostazele cele mai tipice ale fenomenului:

- Calitatea de continuum temporal (prin sunet prelung—*ison*) este atestată în corelație cu impunerea centrului tonal, cu observația că în superpoziție se desfășoară un proces de modulație la tonalitatea dominantei (vezi contradominanta majoră pre-cadențială), susținut în continuare prin același tip de persistență fundamentală:

Ex. 330 J. S. BACH – *PRELUDIU ȘI FUGĂ, BWV 899, ÎN RE MINOR, PRELUDIU*

²² Cfr. Erwin Junger – *Pedala polifonică în creația pianistică a lui J. S. Bach, Lucrări de muzicologie*, vol. 7, Conservatorul de Muzică „Gh. Dima”, Cluj-Napoca, 1971, p. 167.

Următoarele două exemple sunt dublu-edificatoare sub aspectul conexiunii pedală-funcție tonală principală.

- Circumscrișă polifoniei latente, pedala izocron-intermitentă, de această dată, va susține, în primul caz, funcția tonicii în mi major:

Ex. 331 J. S. BACH – *PARTITA a III-a PENTRU VIOARĂ SOLO, ÎN MI MAJOR; PRELUDIU*



- În cel de-al doilea caz, multiple înlănțuiri pe funcția dominantei:

Ex. 332 J. S. BACH – *SUITA a III-a PENTRU VIOLONCEL SOLO, ÎN DO MAJOR; PRELUDIU*



Regăsim aici pertinenta afirmație a lui Sigismund Toduță, potrivit căreia prezența pedalei în interiorul lucrării „coincide cu faza tensiunii mediane din cadrul piesei”²³.

- Particularizată printr-o formulă diferită (triolet) față de ritmica generală a ansamblului, pedala se va impune ca element de contrast, atât în ordine temporal-configurativă cât și în cea tonal-funcțională (violoncel):

Ex. 333 L. v. BEETHOVEN – *CVARTET DE COARDE, OP. 74, ÎN MI BEMOL MAJOR, PARTEA a IV-a, TEMĂ CU VARIAȚIUNI; VARIAȚIUNEA VI*

- Apariția pedalei nu este inevitabil legată de registrul fundamental. Iată-o amplasată la o voce intermediară, individualizată prin configurația unei ample catene sincopale (vl. II)

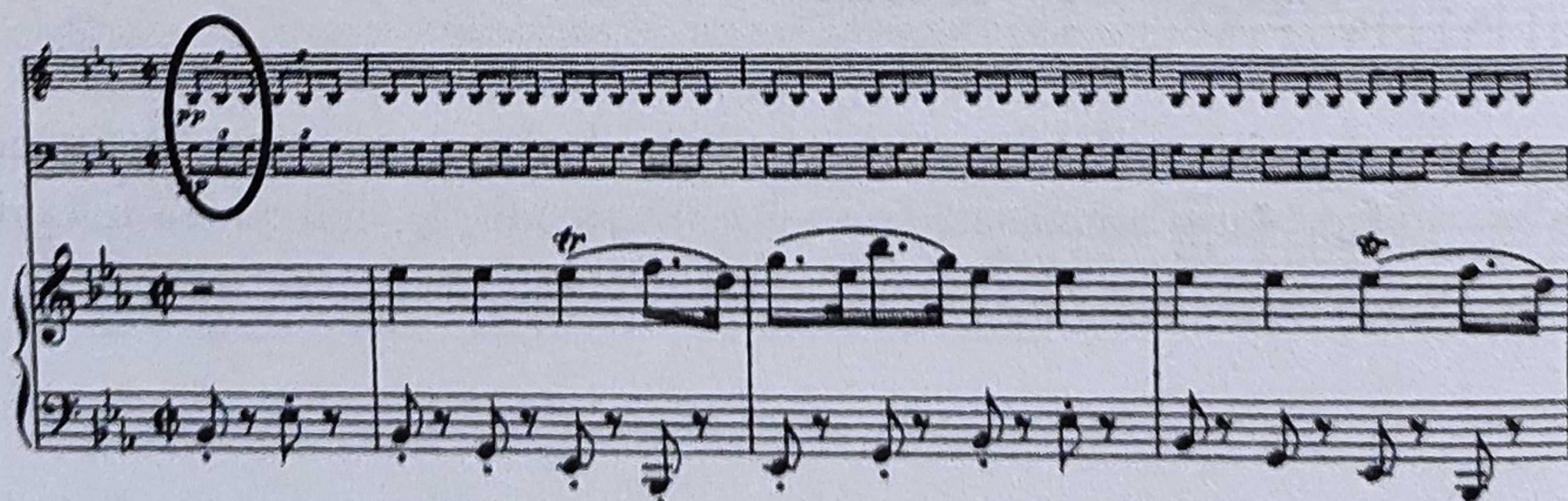
²³ Cfr. Sigismund Toduță – *op. cit.*, vol. I, p. 343.

Ex. 334 W. A. MOZART – *CVARTET DE COARDE, KV 589,*
ÎN SI BEMOL MAJOR, PARTEA I



- sau izoritmă și bivocală, distribuită în suprastructura planului expozitiv-tematic (vl. + vlc.):

Ex. 335 L. v. BEETHOVEN – *TRIO PENTRU PIAN, VIOARĂ ȘI VIOLONCEL, OP. 44, ÎN MI BEMOL MAJOR,*
PARTEA I, TEMĂ CU VARIAȚIUNI; VARIAȚIUNEA VIII



- Pregnanța ritmică a pedalei poate fi consubstanțială edificării tematicе, așa cum se întâmplă în cadrul acestui continuum sincopal, variat din punct de vedere melodico-armonic, pe fundalul căruia este enunțată o amplă anacruză:

Ex. 336 W. A. MOZART – *CONCERT PENTRU PIAN, KV 466, ÎN RE MINOR, PARTEA I*



- După cum am afirmat, structura pedalei poate fi uneori figurativ-ornamentală. Iată un stadiu incipient-ornamental, redus la oscilația consecventă de secundă (similară, oarecum, trilului)

Ex. 337 L. v. BEETHOVEN – *SONATA PENTRU PIAN, OP. 101, ÎN LA MAJOR, PARTEA a III-a*



- și un stadiu mai evoluat, unde caracterul ornamental conturat vizează structura figurativ-celulară:

Ex. 338 W. A. MOZART – *SONATA PENTRU PIAN
ȘI VIOARĂ, KV 547, ÎN LA MAJOR,
PARTEA a II-a*



2.7. BASSO OSTINATO

Principiul repetitiv cunoaște o ipostază formativ-constructivă specială în cadrul polifoniei eterogene care abordează simultan două sau chiar trei idei muzicale contrastante.

În cadrul opoziției planurilor, stratul fundamental deține prerogativele constantei reiterate obsesiv, fie pe segmente relativ extinse, fie pe tot parcursul unei lucrări. Tehnica basului ostinat precede și succede perioadei Barocului muzical.

Edificarea formelor variațional-polifonice pe basso ostinato: *passacaglia* și *chaconna* au atins, însă, prin J. S. Bach, cea mai înaltă cotă valorică. Nu vom intra în detalii de construcție, deoarece am rezervat un întreg capitol analizării formelor variațional-polifonice.

Să prezentăm, totuși, în acest prim stadiu, elementele expositive ale conceptului de *basso-ostinato*.

În cazul **ciaconei**, tema prezentată în bas va suporta transfigurări de substanță pe parcursul evoluției variaționale, cadrul invariabil ostinat fiind pus în legătură cu structura armonică originală, care va trece din ipostaza **reală** în cea **latentă**. Ceea ce vom sublinia cu insistență maximă se referă însă la dimensiunea transformărilor ritmice la care este supusă tema, fapt esențial ce conferă identitate conceptului variațional însuși:

Ex. 339 J. S. BACH – *PARTITA a II-a PENTRU VIOARĂ SOLO, ÎN RE MINOR, CIACONA*



Ex. 340 J. S. BACH – *PARTITA a II-a PENTRU VIOARĂ SOLO, ÎN RE MINOR, CIACONA*



Prin contrast, **passacaglia** promovează *ad literam* structura de *basso ostinato*, tema fiind definitiv localizată în registrul grav. Și în acest caz, aportul configurativ-transformațional revine, într-o măsură covârșitoare, ritmului:

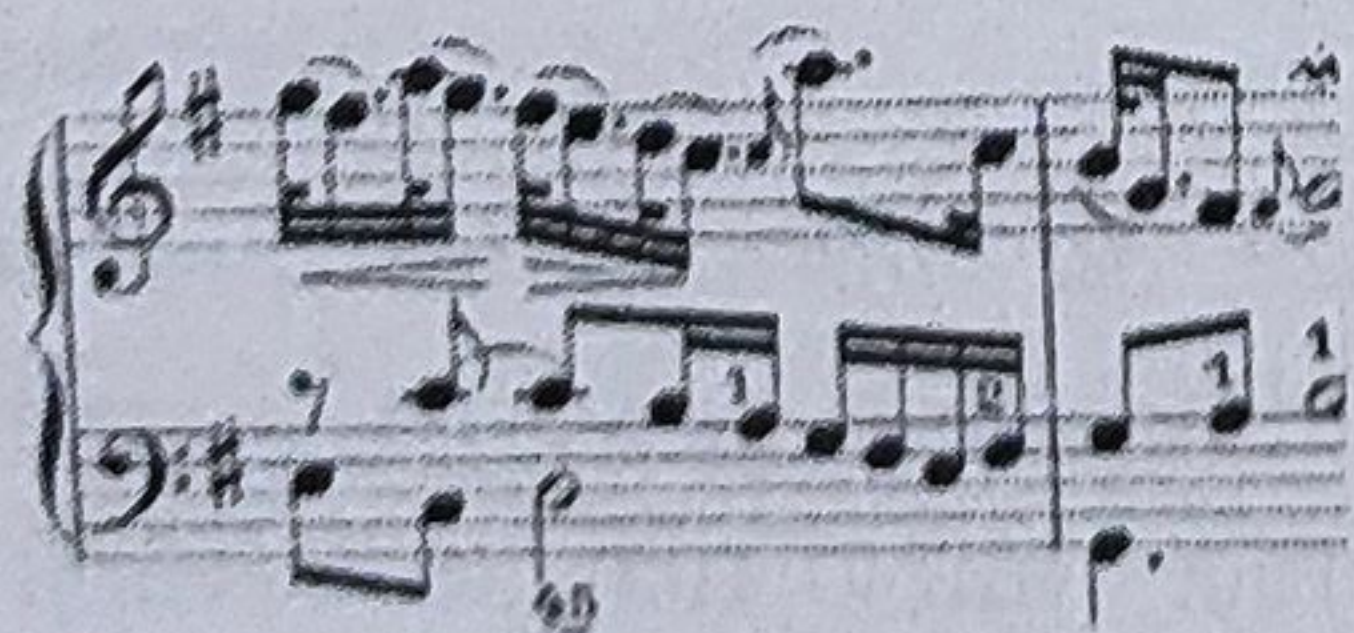
IN DO MINOR, VAR. IV

The image shows a musical score for a piece titled "IN DO MINOR, VAR. IV". The score is written for a grand piano (indicated by the "P" and the grand staff) and a single bassoon (indicated by the "B" and the single staff). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The piano part consists of a series of chords, mostly triads, in the right hand, with some single notes in the left hand. The bassoon part is a single melodic line. The score is divided into two systems. The first system has 8 measures, and the second system has 8 measures. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

BWV 582, IN DO MINOR, VAR. IV

The image displays a musical score for a three-part setting of the Dorian mode, BWV 582, Variation IV. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. The top system shows the first six measures, and the bottom system shows the next six measures. The music is in D minor, indicated by two flats in the key signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

Unul dintre cele mai elocvente exemple ni-l oferă tot J. S. Bach prin renumitele sale *Goldberg-Variationen*. Astfel, cele 30 de variațiuni se vor dezvolta în baza raportării permanente la modelul tematic expus în bas:



244

CAPITOLUL III

VARIAȚIA RITMICĂ ȘI ORGANIZAREA MACROTEMPORALĂ. CONSTANTE ȘI VARIABLE ÎN RELAȚIA RITM-METRU-TEMPO

1. CRONOLOGIA DENSITĂȚILOR RITMICE

Procesul de edificare temporală se dezvoltă în plan complementar, deținând raporturi de corespondență și analogie între nivelurile micro- și macrostructurii. În acest context, fenomene cu acțiune directă în aria microtemporalității – dilatarea și comprimarea, de pildă, corespunzătoare operațiilor configurative de augmentare și diminuare, se regăsesc – principial extrapolate – în planul macrotemporalității, în cronologia complementară a **densităților contrarii**, dată de opoziția **aglomerare-rarefiere**.

Fenomenologia densității face parte integrantă din procesul temporal-configurativ al edificării opusului muzical, indiferent de autor, stil sau epocă. Nici muzicile minimal-repetitive nu fac excepție de la regulă, chiar dacă se bazează pe o temporalitate care circumscrie, deliberat non-evolutiv, consumarea evenimentelor sonore. Cu atât mai mult, în viziune clasică, raportul dintre aglomerare și rarefiere – termenii antinomici ai densității – se instituie ca normă generativ-formativă și, alături de alte categorii duale, trasează vectorii devenirii faptului sonor pe traiectoria unității și echilibrului dintre componente.

Creația muzicală a Barocului și Clasicismului cuprinde o arie foarte largă de manifestare a fenomenelor de aglomerare și rarefiere, sfera transformational-variatională fiind, evident, domeniul predilect. Am precizat, însă, chiar de la început, că sistemul de referință este complementar, vizând micro- și macrotemporalitatea, deopotrivă. Așadar, tot ce ține de variație și metamorfoză în procesul avansării va intra și sub incidența cronologiei densităților. Discernem, în consecință, o tipologie care va merge de la aglomerări și/sau rarefieri graduale, pe linia juxtapunerilor conjuncte sau disjuncte, va trece prin filiera opozițiilor succesive spontane, cu rapor-

turi extreme, uneori, și va ajunge la situații de excepție, precum densitățile reversibile sau opozițiile simultane.

1.1. DENSITĂȚI GRADUALE

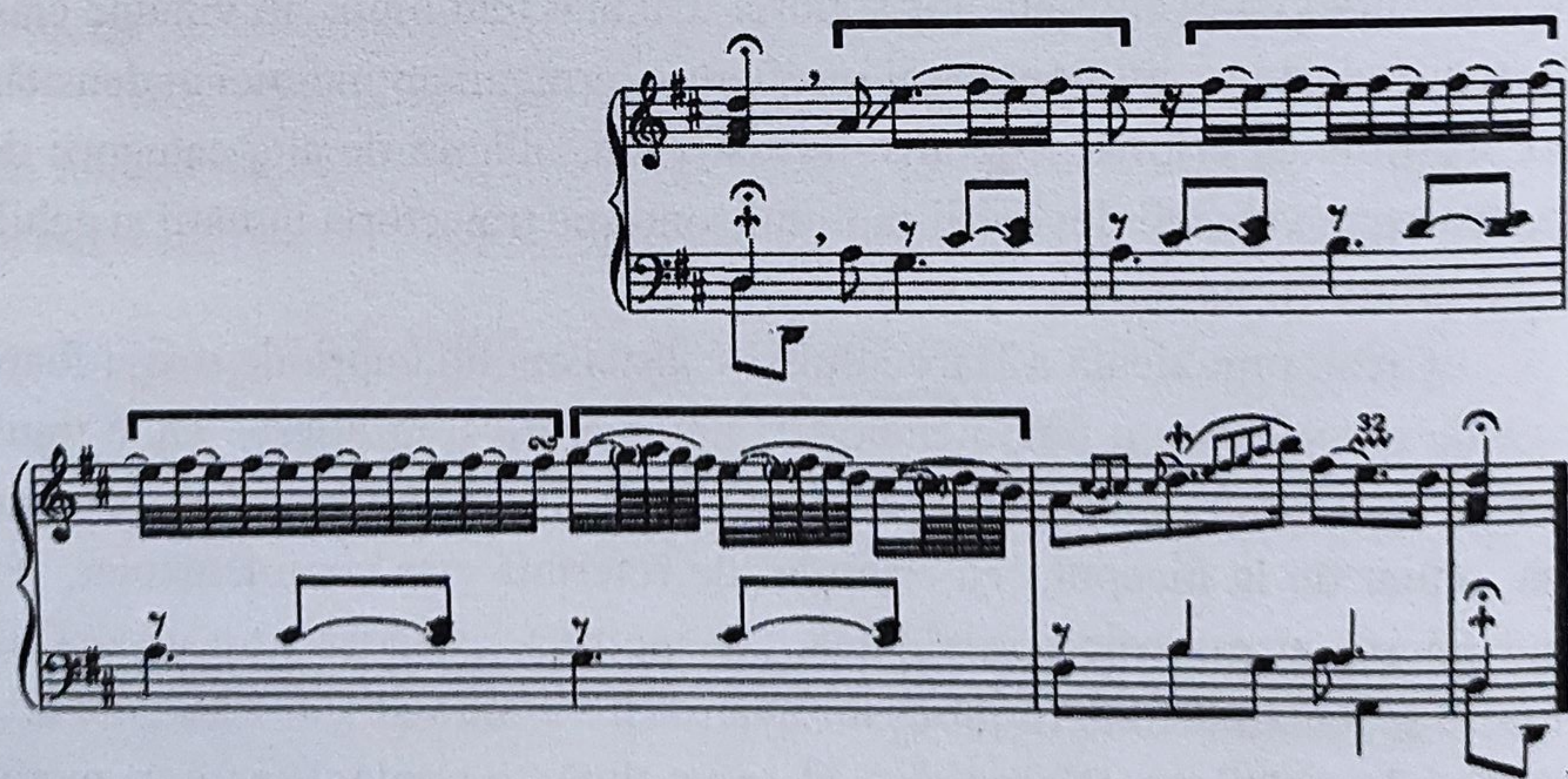
1.1.1. JUXTAPUNERE CONJUNCTĂ

1.1.1.1. FENOMENUL DE AGLOMERARE

Una dintre cele mai simple și expresive structuri de edificare a densității graduale ține de intenția realizării unui *crescendo ritmic*, prin **aglomerarea progresivă** a sonorității pe un segment temporal dat, în virtutea divizării multiple a valorii de bază. Procedeu vizează obținerea efectului de aglomerare (cât mai) treptată, fără a se recurge la tehnica quasi-aleatorie a fenomenului de accelerare a mișcării.

De altfel, adnotarea expresă, referitoare la modul de realizare a efectului respectiv, făcută de însuși autorul piesei, este mai mult decât edificatoare:

Ex. 344 FR. COUPERIN – *LE ROSSIGNOL-EN-AMOUR*,
PIÈCES DE CLAVECIN, QUATORZIÈME ORDRE



Prin rezonanță, principiul acumulării treptate pe tronsoane reduse ca extensie se regăsește, după cum afirmam, în diverse ipostaze structurale

și stilistice. Iată-l prezent, cu caracter pregătitor al ictusului tematic (dar și cu o replică de rarefiere spre final, care îl potențează în plan sintactic)

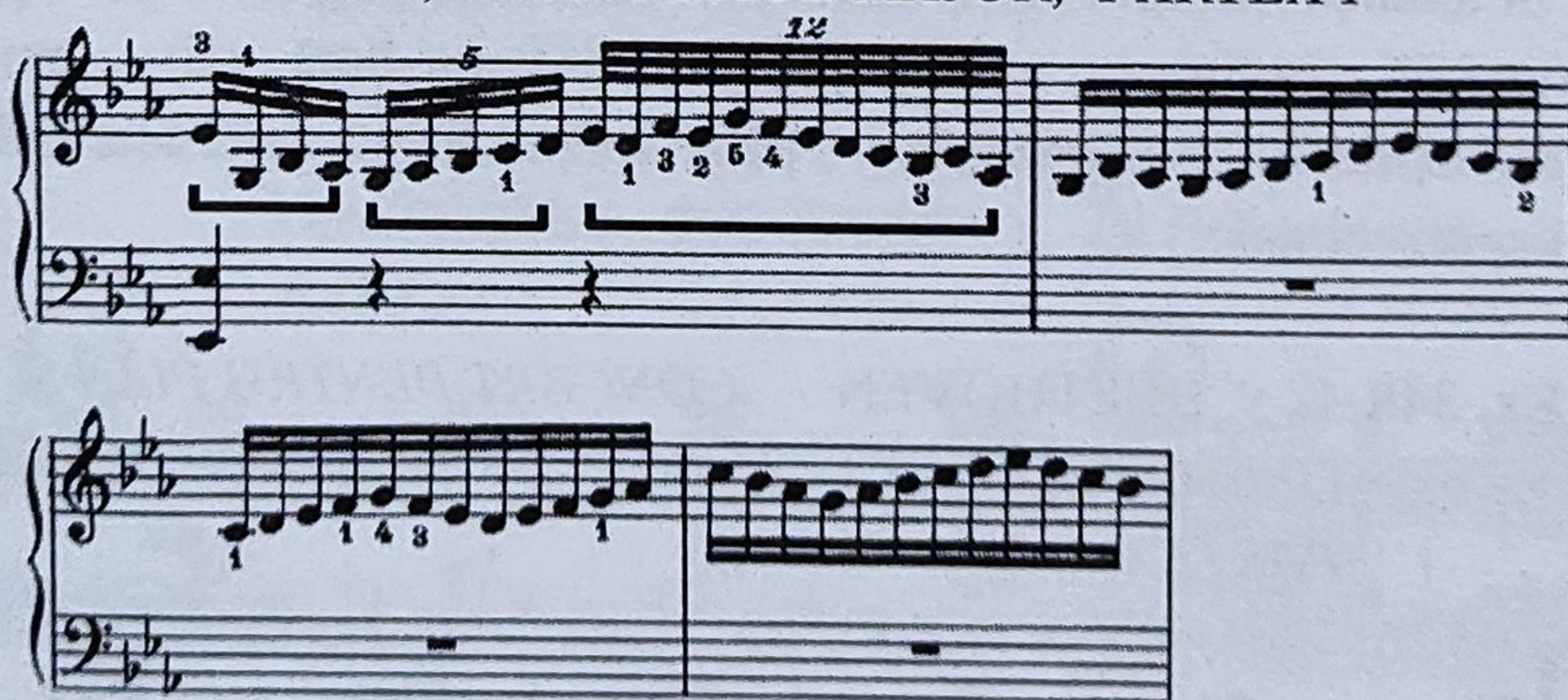
Ex. 345 J. HAYDN – SONATA PENTRU PIAN, ÎN MI BEMOL MAJOR, PARTEA a II-a



precum și în două extrase beethoveniene:

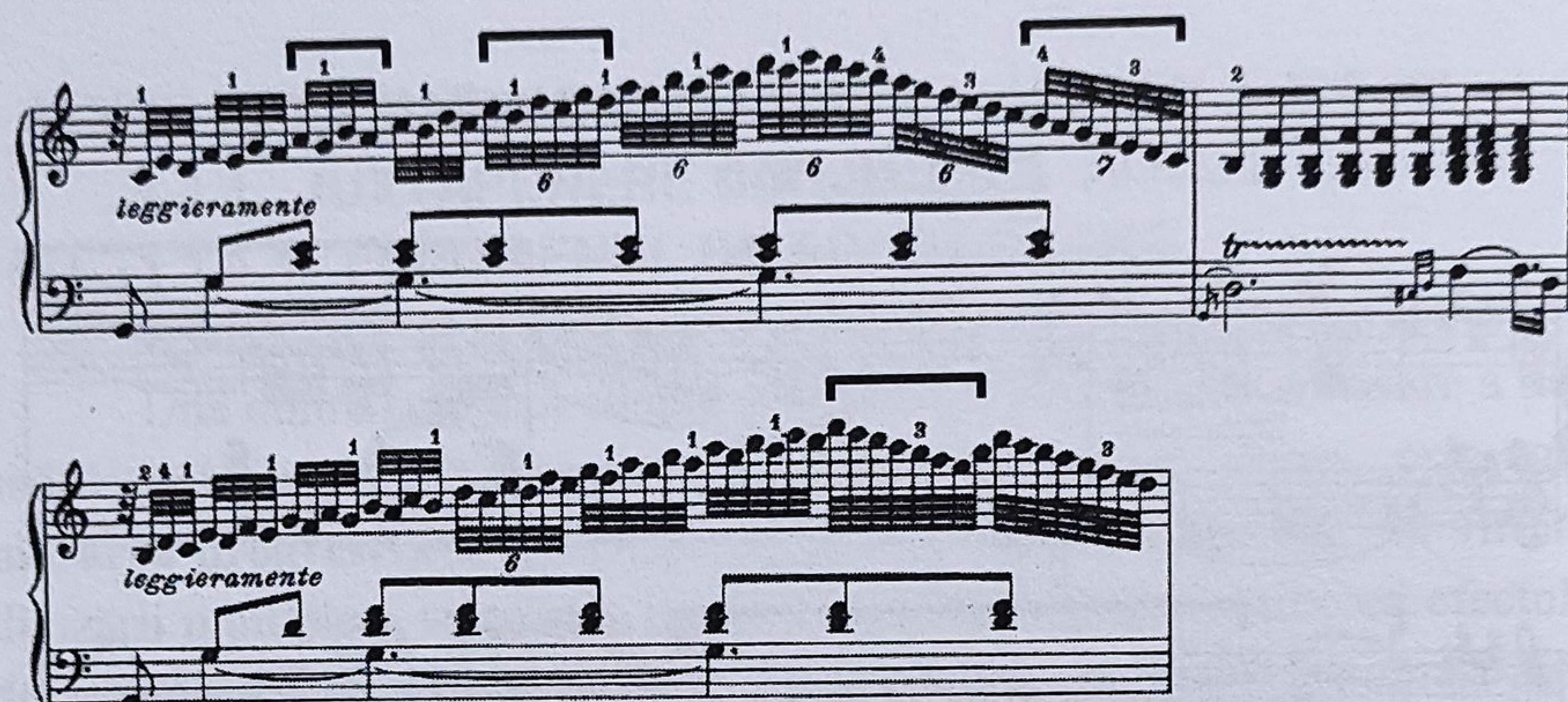
- ipostază evolutiv-monodică:

Ex. 346 L. v. BEETHOVEN – SONATA PENTRU PIAN, OP. 31 NR. 3, ÎN MI BEMOL MAJOR, PARTEA I



- ipostază care îmbină efectul aglomerării prin juxtapunere gradual-conjunctă cu perspectiva stratificării simultane a opozițiilor – aglomerare/rarefiere:

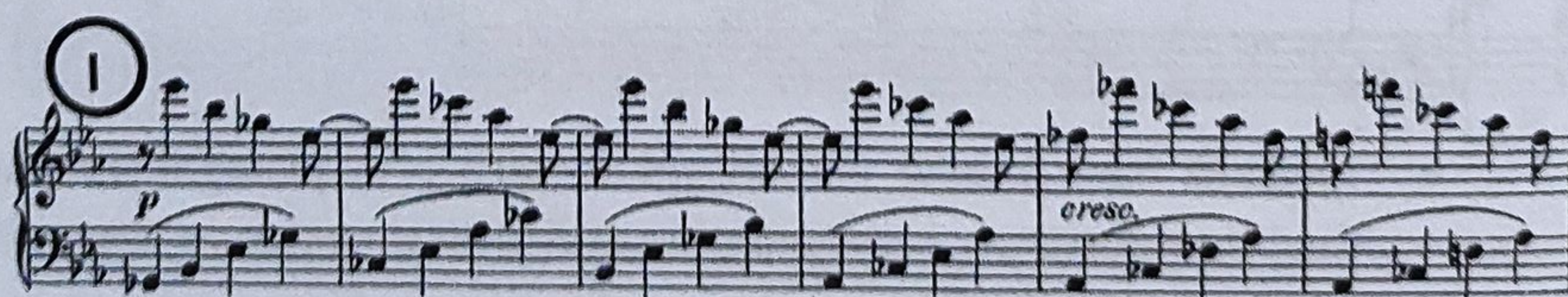
Ex. 347 L. v. BEETHOVEN – SONATA PENTRU PIAN, OP. 31
NR. 1, ÎN SOL MAJOR, PARTEA a II-a

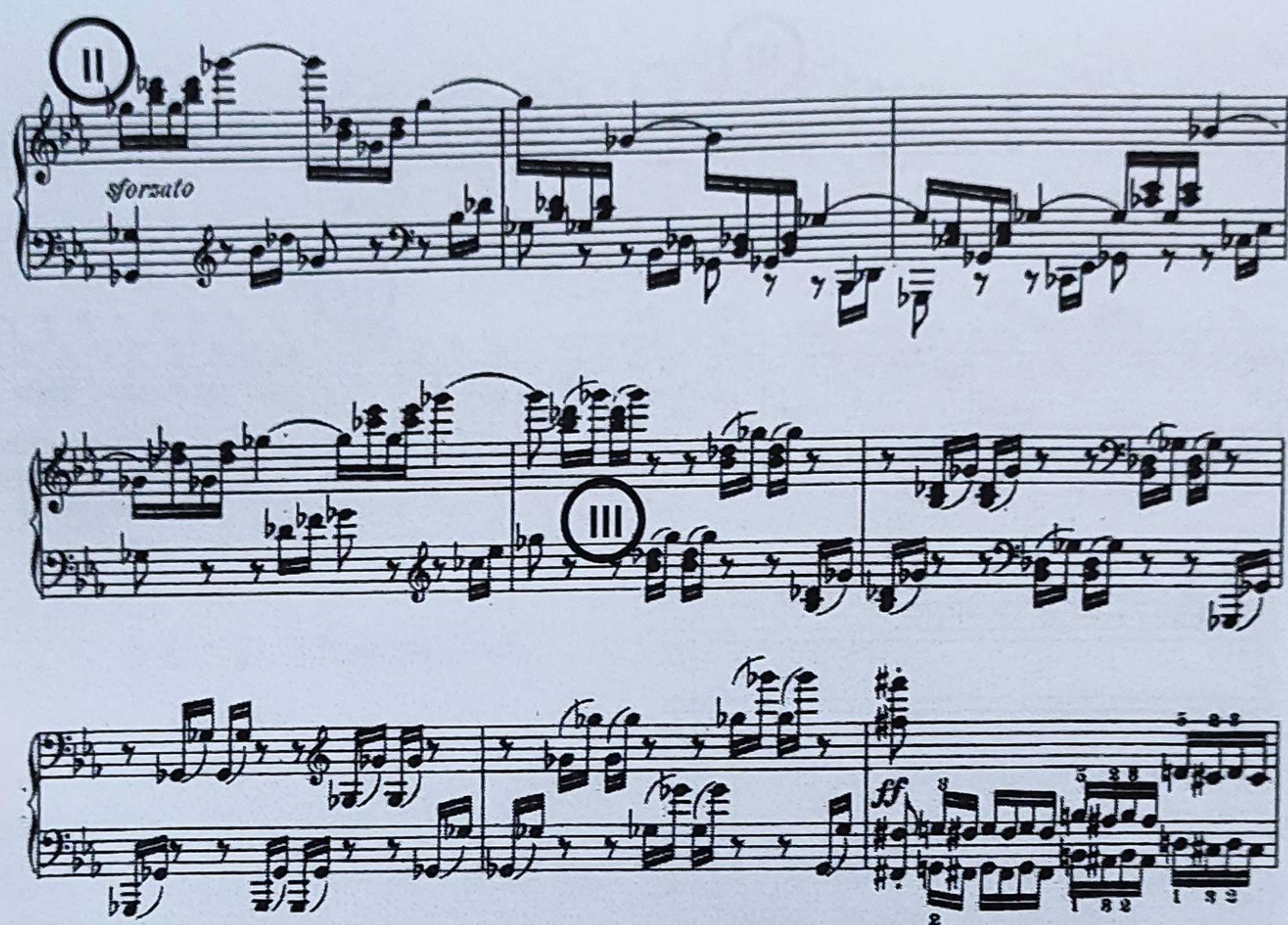


Laboratorul tehnicii transformaționale beethoveniene oferă, însă, exemple de construcție adițională mai complexă, în sensul aglomerării progresive prin acumulări etapizate, pe secțiuni temporale de durată prelungită. Fazele succesive conțin juxtapuneri conjuncte de segmente individualizate structural, cu o persistență secvențial-repetitivă care le propulsează în procesul avansării pe axa rarefiere-aglomerare.

Iată o suprafață de aglomerare progresivă care parcurge stadiile densificării în tehnica ritmului complementar, de la faza originală (I) – pulsație referențială, optimea, trecând prin faza intermediară (II) – pulsații combinate: optime + șaisprezecime – până la faza finală – pulsație referențială, șaisprezecimea:

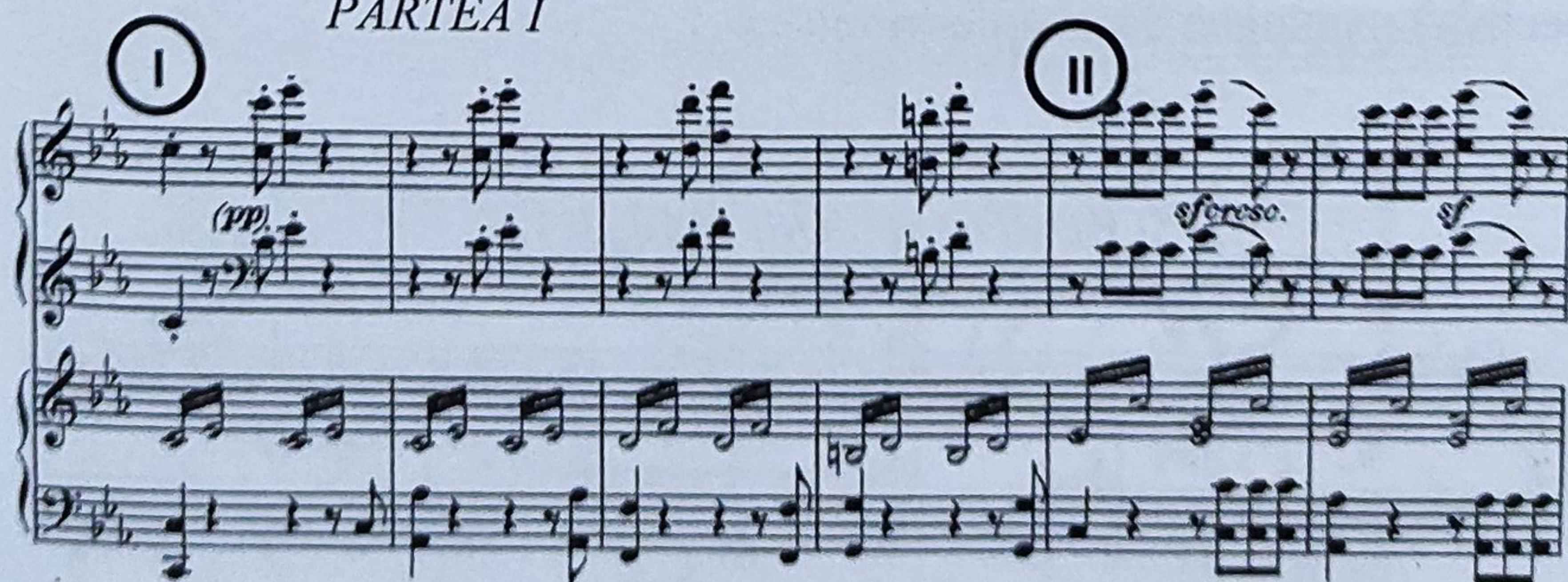
Ex. 348 L. v. BEETHOVEN – CONCERT PENTRU PIAN ȘI
ORCHESTRĂ, OP. 73 NR. 5, ÎN MI BEMOL MAJOR,
PARTEA I

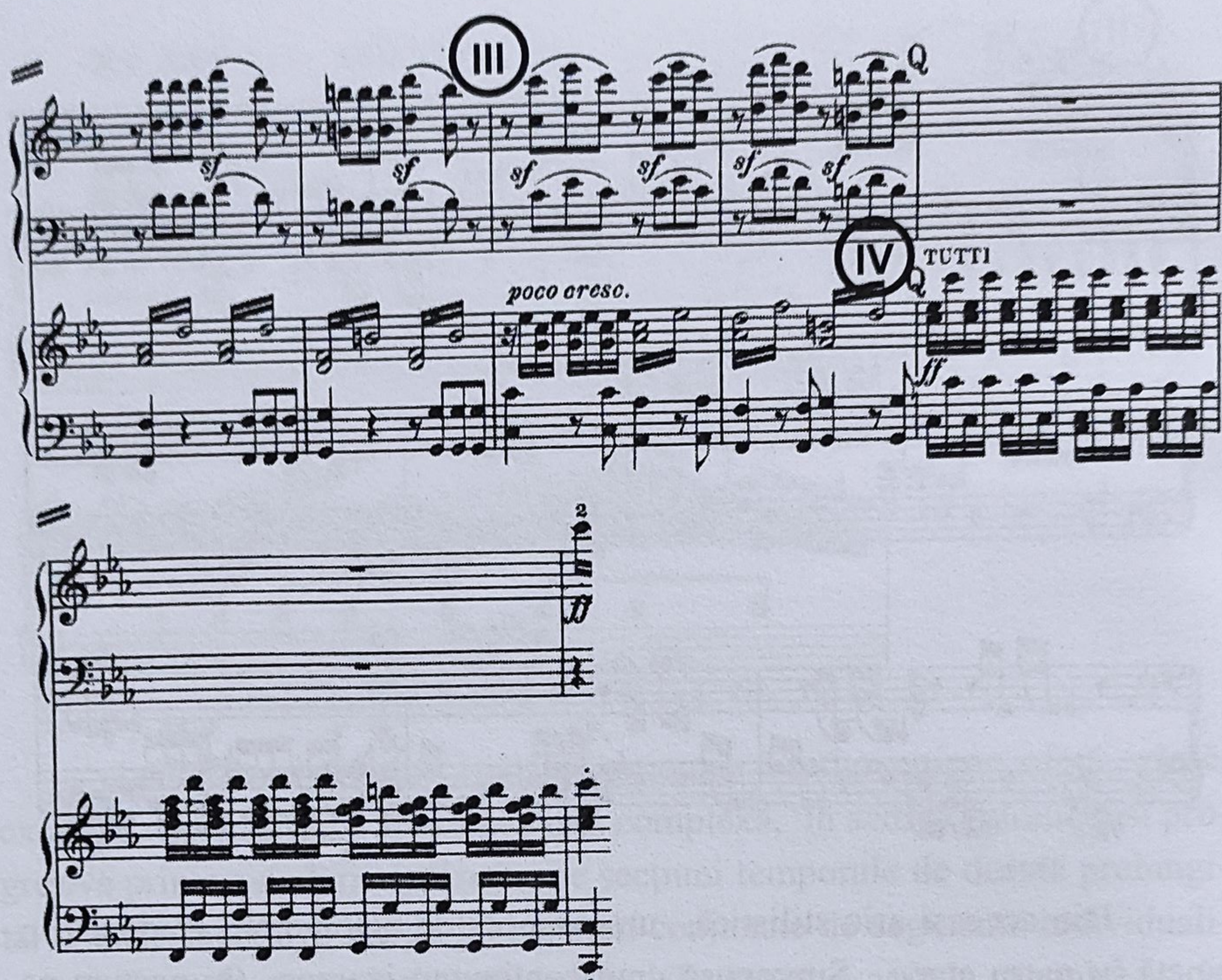




Din aceeași arie stilistică, un exemplu de aglomerare gradual-conjunctă în patru etape. Suprapusă unui continuum izocron (în postura pedalei-*tremollo*), complementaritatea sunet-pauză, instaurată la nivelul pulsației de optime, cedează treptat locul densității finale, ținute în exclusivitatea pulsației de șaisprezecime:

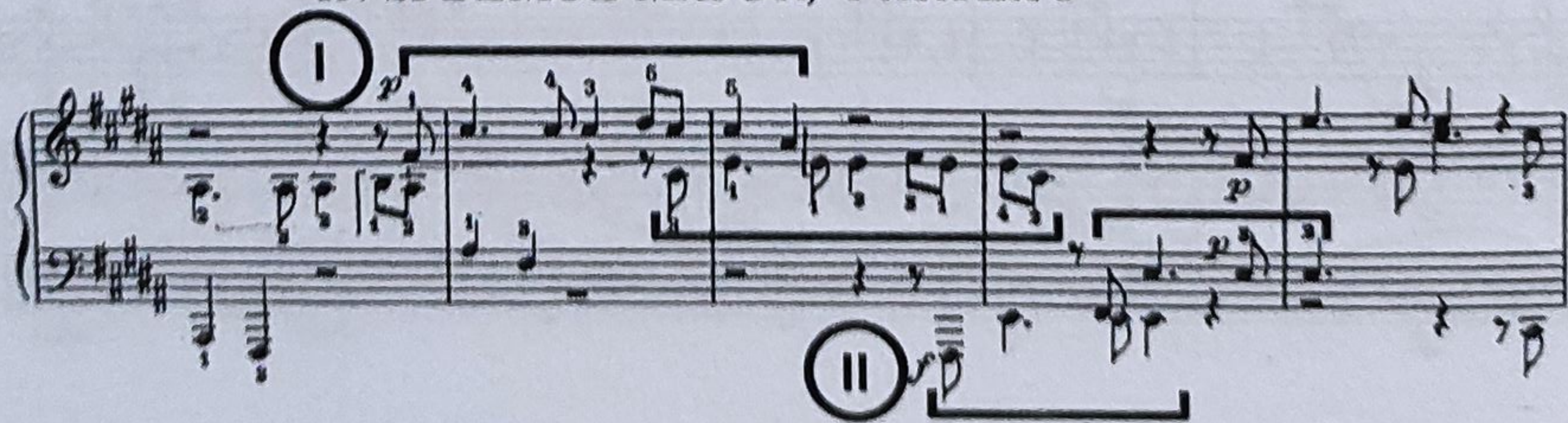
Ex. 349 L. v. BEETHOVEN – *CONCERT PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ, OP. 37 NR. 3, ÎN DO MINOR, PARTEA I*





În context polifonic-imitativ, fenomenul densificării progresive beneficiază de aportul *stretto*-ului. Iată un exemplu de **compresie** treptată a intervalului temporal care controlează imitația, în paralel cu reducția gradată a segmentului expozitiv-tematic, prin tehnici combinate, în consecvența operației complementare: **eliminare pauză - adiționare sunet**. Este, credem, una dintre cele mai elaborate și convingătoare evoluții, din perspectiva cronologiei densităților ritmice:

Ex. 350 L. v. BEETHOVEN – SONATA PENTRU PIAN, OP. 106,
ÎN SI BEMOL MAJOR, PARTEA I





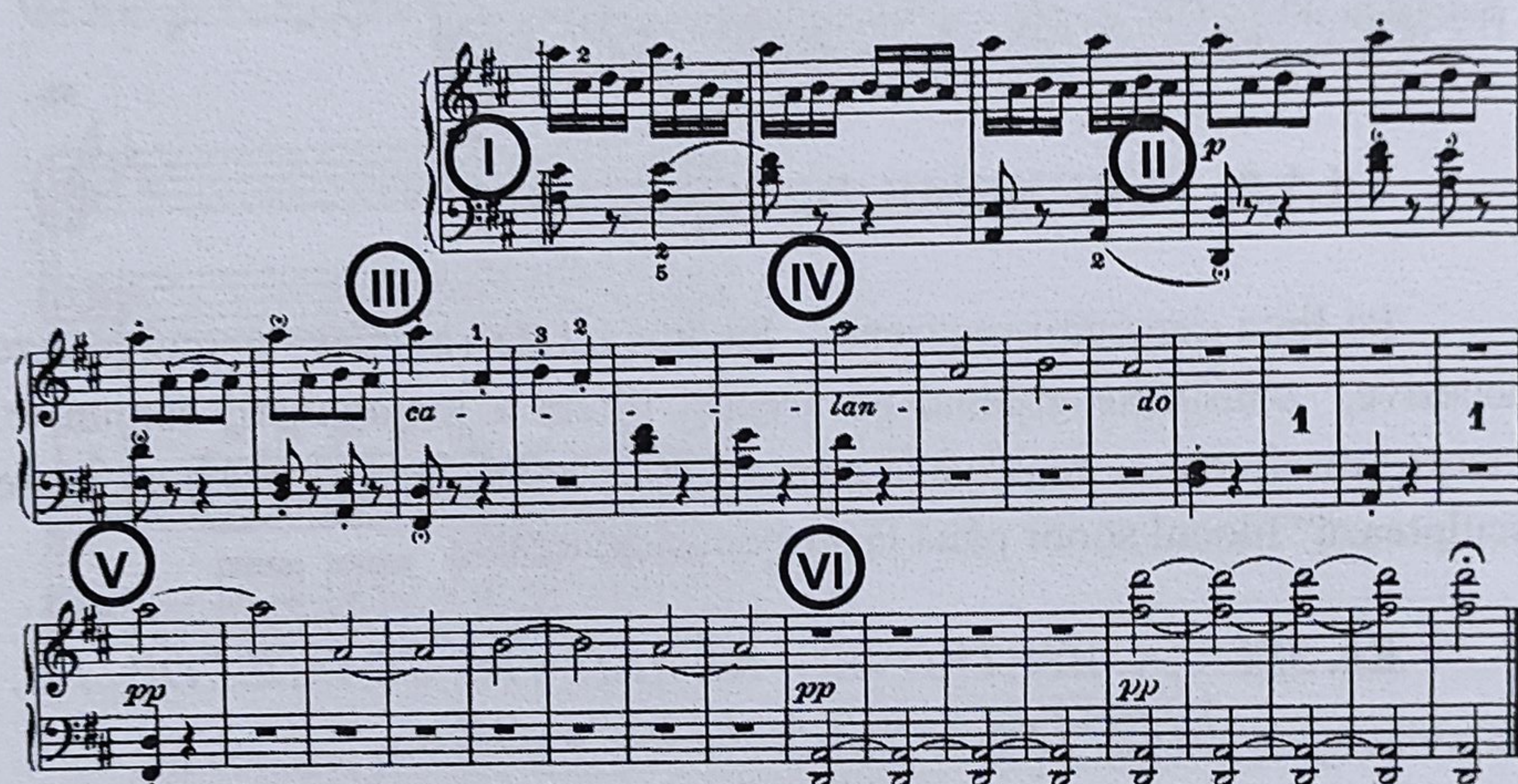
1.1.1.2. FENOMENUL DE RAREFIERE

Pe linia densității recurente, fenomenul de **rarefiere** parcurge faze succesive, construite gradual pe aceeași filieră a juxtaponerii conjuncte. Uneori, rarefierea se realizează prin acțiunea configurativă a pauzei, care „sculptează” blocul sonor până la suspensia generală:

Ex. 351 L. v. BEETHOVEN – *CVARTET DE COARDE, OP. 131, ÎN DO DIEZ MINOR, PARTEA a III-a*

Alteori, edificarea fenomenului se realizează prin acțiune combinată: augmentare-sunet și interpolare-pauză. Pe fondul unui *Presto* strălucitor, concluzia finală a unei întregi secțiuni parcurge nu mai puțin de 6 faze, în procesul de rarefiere condus progresiv spre imobilitate și stingere:

Ex. 352 L. v. BEETHOVEN – *VARIAȚIUNI PENTRU PIAN*,
OP. 65, VARIAȚIUNEA XXIV



1.1.2. JUXTAPUNERE DISJUNCTĂ

1.1.2.1. FENOMENUL DE AGLOMERARE

Rămânând în sfera densității graduale, generată pe filiera succesivității, să urmărim, în cele ce urmează, replica disjunctivă a fenomenului de **aglomerare**. Norma de edificare impune aceleași repere:

1. **structura-matrice** (stadiu incipient, corespunzător stării de rarefiere);
2. **variabilele densității** progresiv-instaurate (stadii succesive, corespunzătoare procesului de aglomerare).

Deosebirea constă în interpolarea, la scară micro- sau macrotemporală, a unor structuri care separă cele două stadii, opunându-le în cadrul

unui **raport disjunctiv**. Recompunerea imaginii dispartate prin conexiuni, analogii și corespondențe specifice, va face responsabilă față de cadrul referențial (structura-matrice) orice variabilă constituită prin aglomerare (respectiv, rarefiere). Oricât de îndepărtate ar fi, cele două stadii se corelează la nivelul suprastructurii temporal-configurative, în instanța căreia se dezvoltă procesul general de edificare a ópusului.

Formele variaționale excelează în derivate ritmice de acest fel, dar fenomenul se manifestă și în planul microtemporalității.

De exemplu, o temă bachiană, structurată repetitiv, compensează monovalența melodică prin densificarea gradual-disjunctivă a incipitului:

Ex. 353 J. S. BACH – *CONCERT PENTRU PIAN, ÎN FA MINOR, PARTEA I*



Din aceeași categorie face parte și exemplul următor în care, pe fondul unei ostinații ritmice, are loc densificarea progresivă a formulei anacruzice:

Ex. 354 J. PH. RAMEAU – *LA POULE POUR PIANO*



Raportul dintre model și variante relevă prezența constitutivă a binomului aglomerare-rarefiere, în formula extrapolării disjuncției prezente în stadiul microtemporal. Iată o temă mozartiană, concepută în economia expozitivă a debutului de ciclu variațional, și replica ei ornamental-figurativă adusă în densitate dublă:

Ex. 355 W. A. MOZART – *SONATA PENTRU PIAN, KV 547a, ÎN FA MAJOR, PARTEA a II-a, TEMĂ CU VARIAȚIUNI*

TEMA

VAR. I

În aceeași viziune, atingerea unui prag superior de aglomerare, într-un stadiu avansat al ciclului variațional, se dezvoltă în opoziție simultană – sub aspectul densității ritmice – cu traseul rarefiat al basului:

Ex. 356a J. S. BACH – *GOLDGERG-VARIATIONEN; ARIA*

Ex. 356a is a piano accompaniment for the Aria from J.S. Bach's Goldgerg-Variationen. It is in G major and 3/4 time. The score consists of three systems of piano accompaniment. The first system begins with a 'p dolce' marking. The second system includes a 'cresc.' marking. The third system ends with a 'mf' marking. The score features various musical notations including treble and bass staves, notes, rests, and fingerings.

Ex. 356b J. S. BACH – *GOLDGERG-VARIATIONEN; VARIATIUNEA XIII*

Ex. 356b is a piano accompaniment for the XIIIth Variation from J.S. Bach's Goldgerg-Variationen. It is in G major and 3/4 time. The score consists of three systems of piano accompaniment. The first system begins with a 'p' marking. The second system includes a 'cresc.' marking. The third system ends with a 'dim.' marking. The score features various musical notations including treble and bass staves, notes, rests, and fingerings.

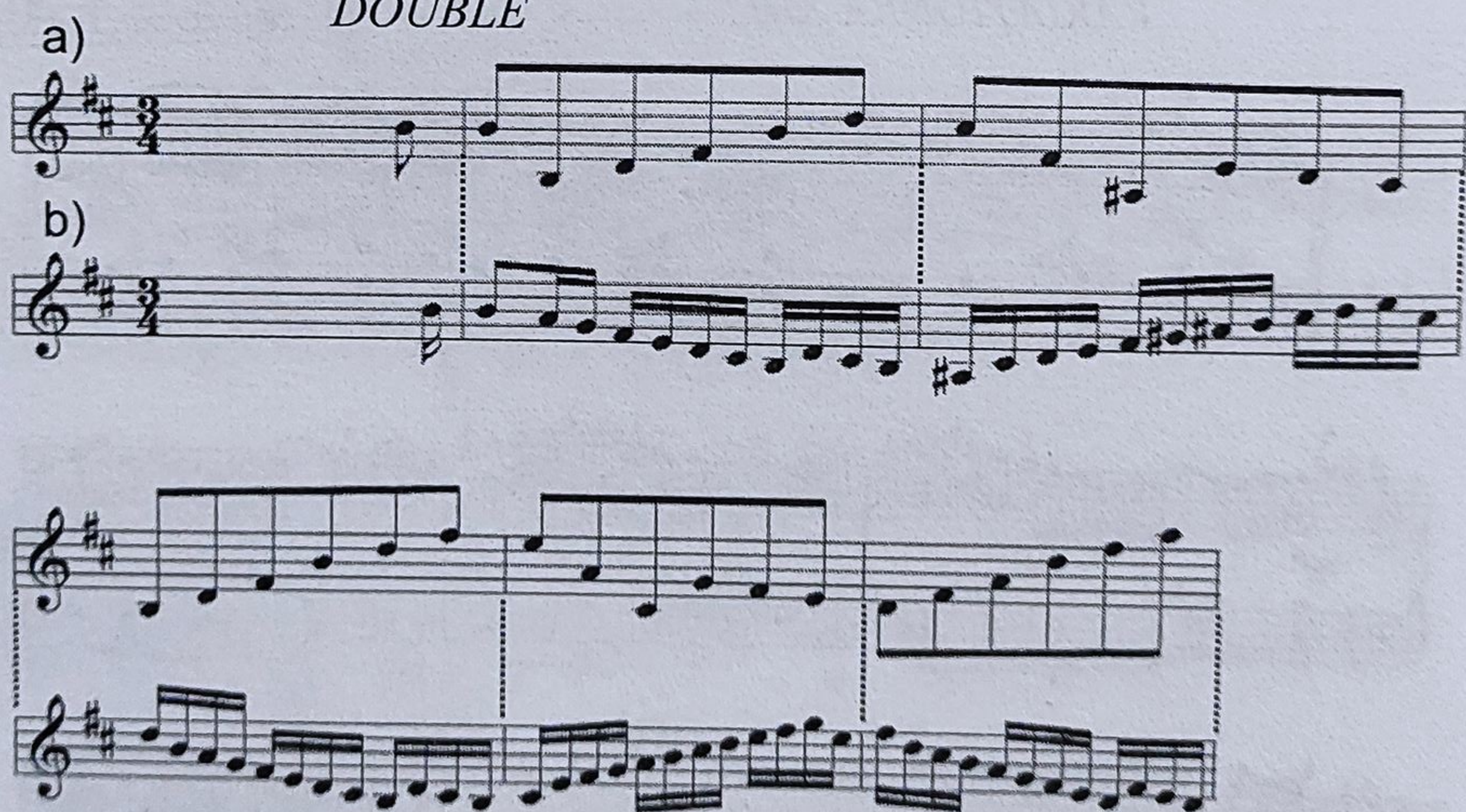


Conform unei practici a vremii, multe dintre părțile suitei preclasice conțineau veritabile alternative ornamental-figurale, care vizau tocmai un stadiu diferit al densității ritmice. Iată, pentru exemplificarea fenomenului de aglomerare graduală disjunctivă, două cazuri emblematicke.

Primul este edificat sub forma declarată de *Double*, ordinei matriciale a *Courantei* – fondată pe evoluția tip *moto perpetuo*, în pulsația izocronă a optimei –, opunându-i-se versiunea cu dublă densitate, în baza pulsației de șaisprezecime:

Ex. 357a J. S. BACH – *PARTITA I PENTRU VIOARĂ SOLO, CORRENTE*

Ex. 357b J. S. BACH – *PARTITA I PENTRU VIOARĂ SOLO, DOUBLE*



Al doilea caz se înscrie într-o evidentă retorică barocă, indicația *Les agréments de la même Sarabande* identificând în mod explicit intenția componistică:

Ex. 358a J. S. BACH – *SUITA ENGLEZĂ PENTRU PIAN, NR. 3, SARABANDE*



Ex. 358b J. S. BACH – *SUITA ENGLEZĂ PENTRU PIAN, NR. 3, LES AGRÉMENTS DE LA MÊME SARABANDE*



1.1.2.2. FENOMENUL DE RAREFIERE

În replică, fenomenologia densității graduale, văzută prin disjun-
cția macrotemporală a celor două stadii configurative, înregistrează – pe
aceleași coordonate – procesul de rarefiere. Am focalizat observarea feno-
menului pe macrostructura formei variaționale pentru a desprinde, prin
comparație, datele obiective ale pendulării între cele două stări contrarii.

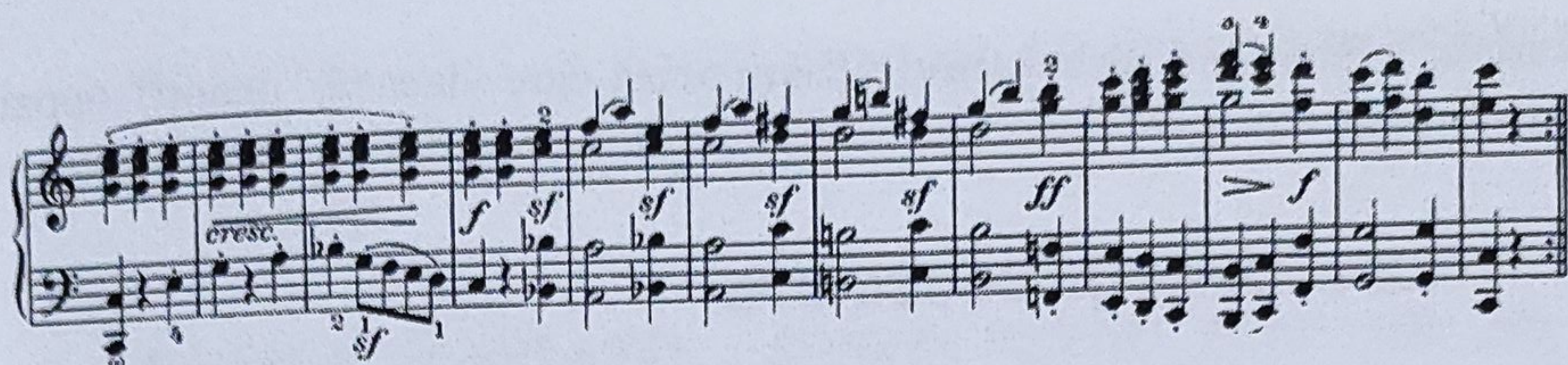
Enunțul tematic bachian suportă, pe parcursul celor 30 de varia-
țiuni, metamorfoze multiple. Din perspectiva temporală a densității, una
dintre variațiuni atinge polul rarefierii. Desigur că întreg eșafodajul ritmic
este o expresie a schimbărilor profunde în plan melodic, armonic și polifo-
nic. Dar un lucru este evident: structura variațiunii are un timp al rarefierii
extreme, atât în raport cu matricea expozitivă cât și cu pragul maxim al
aglomerării, atins în alte variațiuni:

Ex. 359a J. S. BACH – *GOLDBERG-VARIATIONEN; ARIA* (vezi ex. 356a)

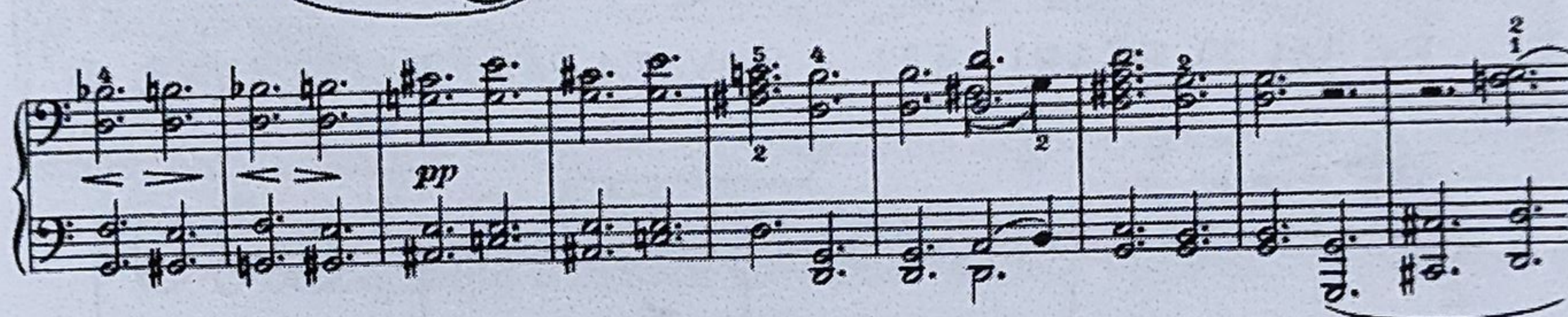
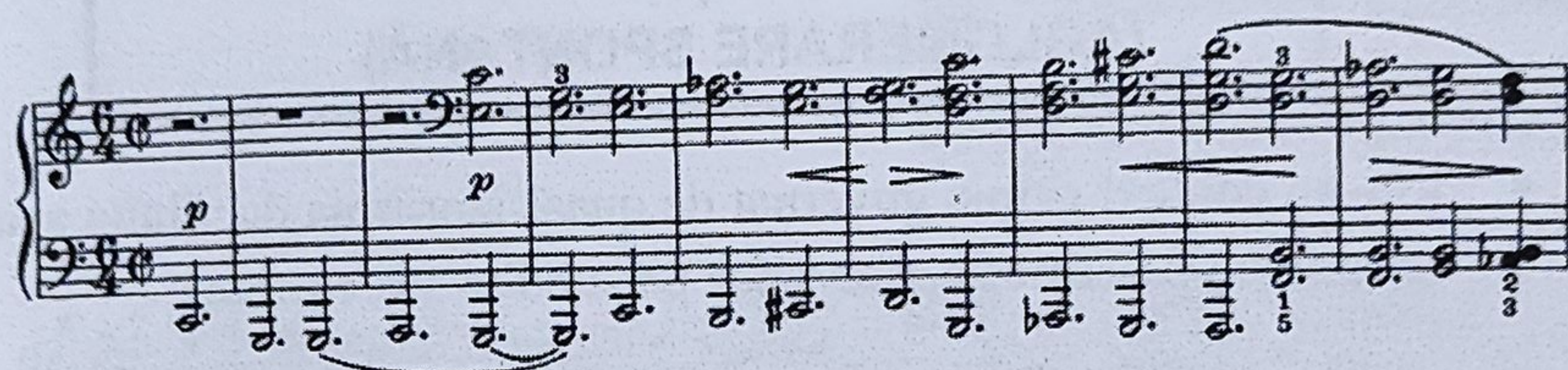
Ex. 359b J. S. BACH – *GOLDBERG-VARIATIONEN*;
VARIAȚIUNEA XXII

În același registru al rarefierii extreme se derulează și variațiunea 20, dintr-un celebru ciclu beethovenian. Temei generative, supusă mișcării *Vivace*, i se contrapune un coral izocron, în valori largi, în tempo-ul opus, *Andante*:

Ex. 360a L. v. BEETHOVEN – 33 *VARIAȚIUNI PENTRU PIAN*,
OP. 120, ÎN DO MAJOR; TEMA



Ex. 360b L. v. BEETHOVEN – 33 *VARIAȚIUNI PENTRU PIAN*,
OP. 120, ÎN DO MAJOR; *VARIAȚIUNEA XX*



1.2. DENSITĂȚI SPONTANE

Cronogeneza arhitectonică, implicând macro-temporalitatea secțiunilor operei, se relevă doar în integralitatea edificării acesteia. Procesele de supraordonare la toate nivelele edificiului sonor urmează normativul opozițiilor succesive sau simultane, în planul flexibil al timpului configurativ.

Am văzut modul în care fenomenologia densității modelează – prin juxtapuneri gradual-conjuncte sau disjuncte – procesele complementare de aglomerare-rarefiere. În continuare, vom prezenta o multitudine de situații în care contrastele la nivelul articulării fenomenelor densității se produc

spontan, instaurând **discontinuități-surpriză** care vizează, uneori, opozițiile extreme.

1.2.1. OPOZIȚII SUCCESIVE

1.2.1.1. RAREFIERE – AGLOMERARE – RAREFIERE ↓ (AGLOMERARE SPONTANĂ)

- Într-un context ritmic guvernat de quasi-izoritmia dactilului apare spontan o perorație monodică pe subdivizări extreme:

Ex. 361 D. SCARLATTI – *SONATA PENTRU PIAN (NR. 3)*



- Același tip de aglomerare spontană, dar fără vreo replică de rarefiere, deoarece se consumă, de sine-stătătoare, pe final de secțiune:

Ex. 362 D. SCARLATTI – *SONATA PENTRU PIAN (NR. 28), ÎN DO MAJOR*



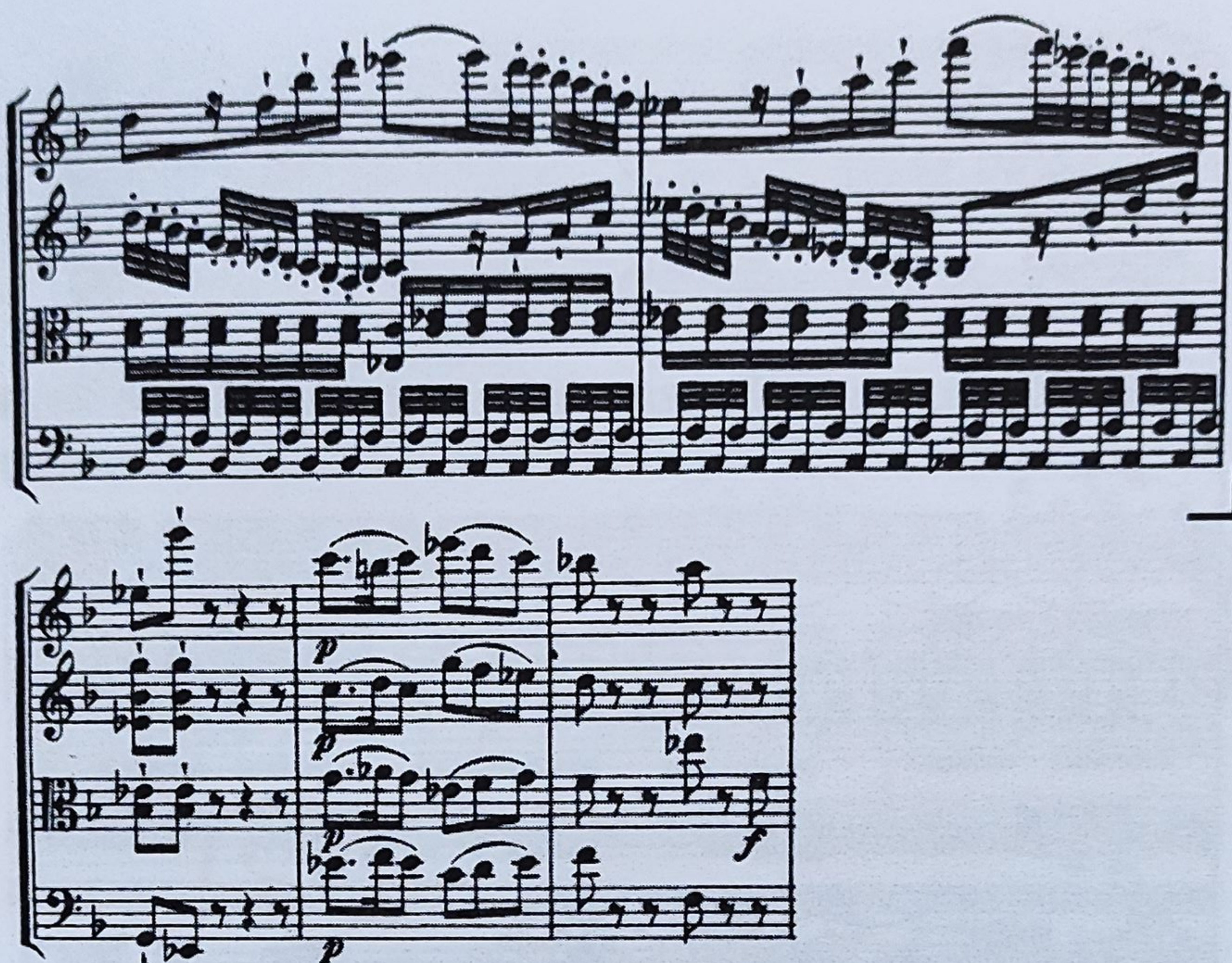
- O configurație tematică edificată în baza opoziției între două tipuri de densități, cronologia indicând cel de-al doilea stadiu ca replică de aglomerare spontană; secvențarea triplă a momentului potențează acțiunea complementarității contrariilor:

Ex. 363 J. S. BACH – *TOCCATA PENTRU PIAN, BWV 912, ÎN RE MAJOR, ADAGIO*



- Replierile tematice sunt brusc intersectate de o secțiune contrastantă, cu o densitate extremă, polarizată de aglomerarea informației ritmice pe unitatea de timp.

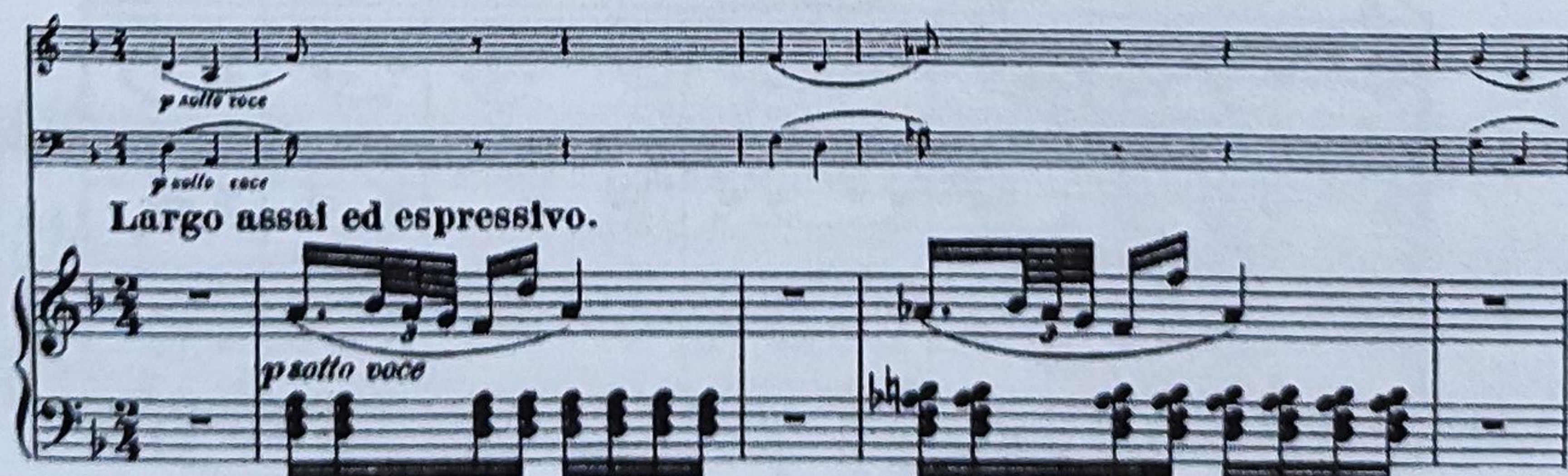
Ex. 364 J. HAYDN – *CVARTET DE COARDE, OP. 76 NR. 5, ÎN RE MAJOR, PARTEA I*



- Matricea structurală a temei este dual-configurată, în legea opoziției extreme la nivelul densității sonore.

Instanța aglomerării spontane funcționează aici ca replică generativ-formativă deoarece, pe parcursul avansării, ea atinge polul maximei densități, atât în plan succesiv cât, mai ales, în opoziție simultană cu celula interogativ-primară a temei:

Ex. 365 L. v. BEETHOVEN – *TRIO PENTRU PIAN, VIOARĂ ȘI VIOLONCEL, OP. 70 NR. 1, ÎN RE MAJOR, PARTEA a II-a, LARGO ASSAI*



The first system shows a vocal line (soprano) and piano accompaniment. The piano part has a 'cresc.' marking followed by a 'p' (piano) marking. The second system is a piano part with 'pp leggiermente' and a series of sixteenth-note patterns. The third system shows a vocal line with 'molto voce' and piano accompaniment with 'cresc.' markings.

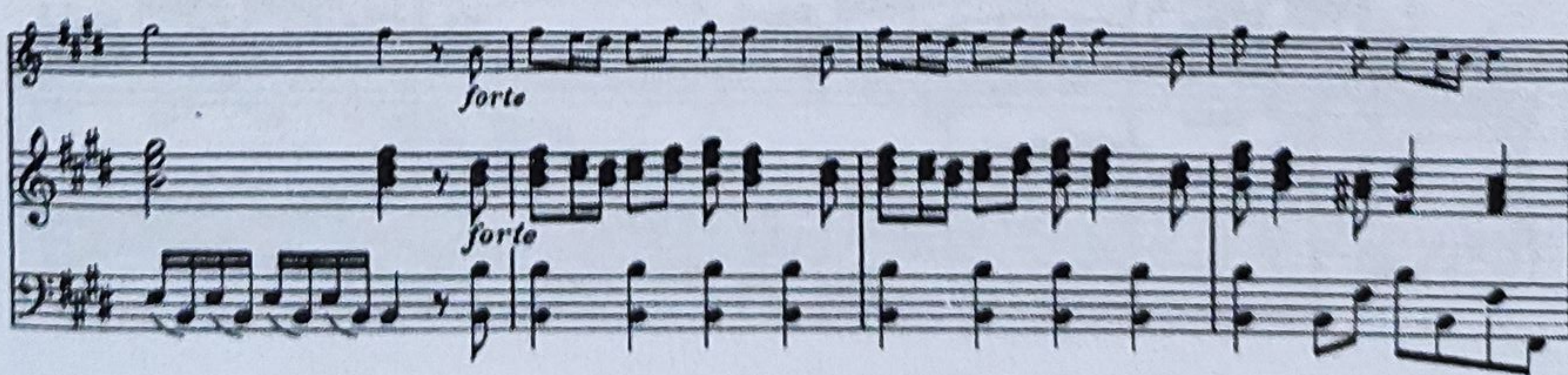
- Fenomenul aglomerării spontane devine principiu activ de structurare arhitectonică, modelând, prin aportul densității opozabile, secțiuni alternative, extrem-contrastante:

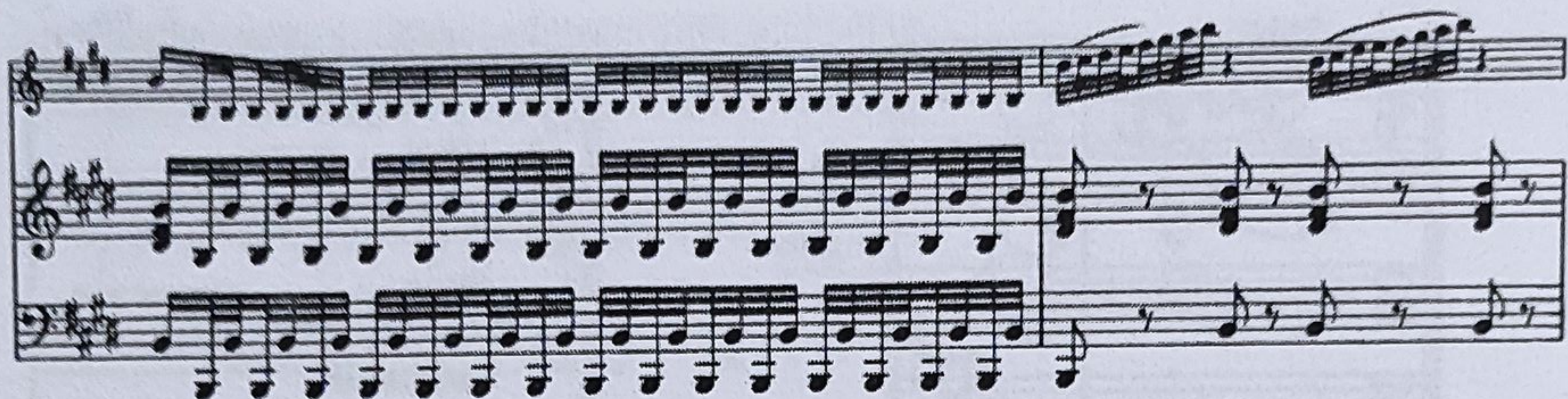
Ex. 366 J. HAYDN – *CVARTET DE COARDE, OP. 76 NR. 1, ÎN SOL MAJOR, PARTEA a II-a, ADAGIO SOSTENUTO*

The notation shows four staves for string quartet: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). Each staff is marked 'a mezza voce'. The music is in G major and 4/4 time, with a tempo of Adagio sostenuto.



Ex. 367 A. VIVALDI – ANOTIMPURILE, OP. VIII, NR. 1-4,
CONCERTO I, LA PRIMAVERA, PARTEA I





1.2.1.2. **AGLOMERARE – RAREFIERE – AGLOMERARE**
 ↓
(RAREFIERE SPONTANĂ)

Fenomenul reversibil, al rarefierii spontane, corespunde aceluiași norme de construcție macrotemporală, angajându-se în temporalitatea efectivă a sintaxei sonore prin aport structural contrastant-discontinuu.

- Pentru a eficientiza discontinuitatea instaurată rarefierii spontane, Bach intercalează un segment anticipativ extrem, din zona aglomerării:

Ex. 368 J. S. BACH – *CLAVECINUL BINE TEMPERAT, VOL. I, PRELUDIUL VII, ÎN MI BEMOL MAJOR*

CADRU DE REFERINȚĂ



INTERPOLARE-SEGMENT AGLOMERARE



RAREFIERE SPONTANĂ



- Rarefierea spontană prin celulă de contrast (subliniată de prenanța ritmului punctat) este investită cu periodicitate *leit-motivică*, modelând, în opoziție cu fenomenul aglomerării quasi-exclusive, densitatea complementară a întregii secțiuni:

Ex. 369 J. S. BACH – CLAVECINUL BINE TEMPERAT, VOL. I, PRELUDIUL XXI, ÎN SI BEMOL MAJOR



The image shows three systems of musical notation for piano, likely from a Beethoven sonata. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs). The first system starts with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) leading to fortissimo (*ff*). The second system also starts with *p* and *cresc.*, leading to *ff*. The third system starts with *p*, has a *cresc.* section, then a *poco ritard.* section, and ends with a fortissimo (*f*) section. Various fingering numbers (1-5) are indicated throughout the passages. The notation includes sixteenth and thirty-second notes, as well as rests and accidentals.

- Uneori, discontinuitatea ópusului intră sub incidența densităților extreme, cum este cazul intervenției acestei rarefierii spontane. Raportul de 4/1 (notă întreagă contra pătrime) este deplin concludent pentru edificarea fenomenului de rarefiere, care beneficiază și de aportul structiv al pauzei în cadrul unui prelungit *stretto* bivocal:

Ex. 370 L. v. BEETHOVEN – SONATA PENTRU PIAN, OP. 81a,
ÎN MI BEMOL MAJOR

The image shows two systems of musical notation for piano, likely from Beethoven's Sonata Op. 81a. The first system shows a passage with a 4/1 ratio (whole note against quarter note) and a crescendo. The second system shows a passage with a 4/1 ratio (whole note against quarter note) and a crescendo. The notation includes various note values, rests, and accidentals.



- Retorica beethoveniană recurge, aproape sistematic, la destruc-turări, defazări, asimetrii, suspensii pliate pe segmentele tem-porale finale. Evoluția trasată, consumată pe un continuum pul-satoriu omogen este brusc întreruptă de un coral prins în discon-tinuitatea rarefierii, pentru ca, în cele din urmă, să fie depășit în aceeași manieră spontană, prin reinstaurarea mișcării anterior constituite:

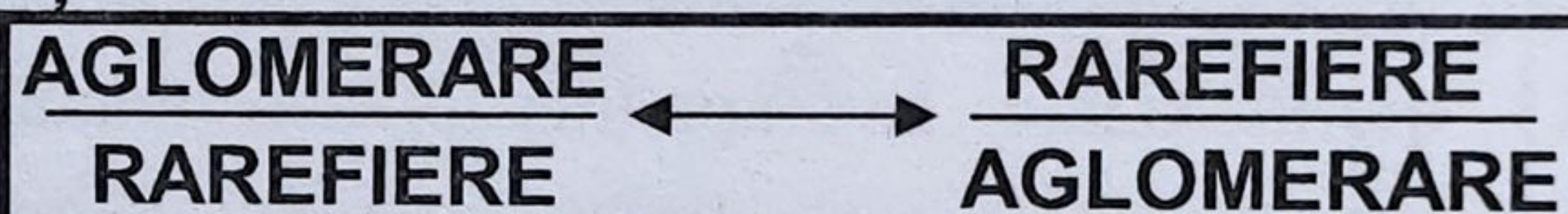
Ex. 371 L. v. BEETHOVEN – *SONATA PENTRU PIAN, OP. 53, ÎN DO MAJOR, PARTEA I*





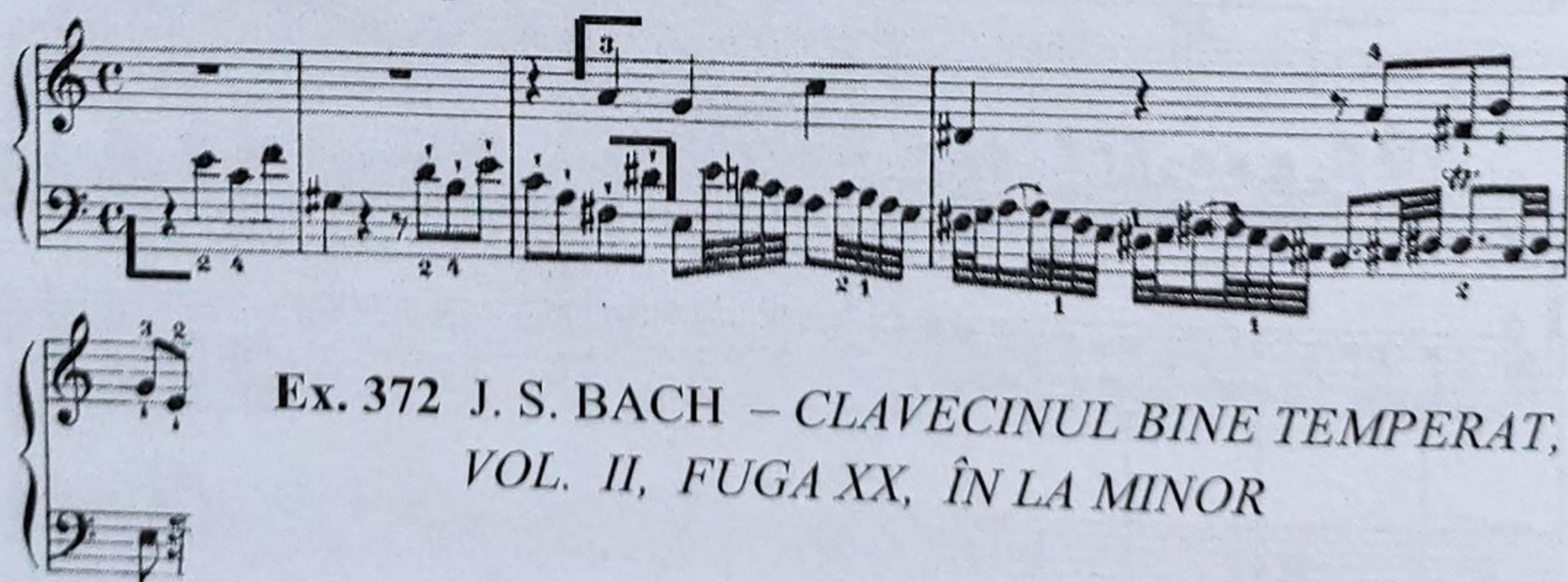
1.2.2. OPOZIȚII SIMULTANE

1.2.2.1.



O notă cu totul particulară în cadrul fenomenologiei densităților opozabile o deține simultaneizarea contrariilor. În esență, problema opozițiilor simultane este controlată de polifonie, dar edificarea concretă a fenomenului depășește respectiva ipostază sintactică.

- Relația subiect-contrasubiect poate ține de dualismul opoziției simultane dintre rarefiere (subiect) și aglomerare (contrasubiect). Nu sunt foarte frecvente aceste cazuri dar în exemplul ce urmează („excepția confirmă regula”) este încălcată legea derivării omogene a contrasubiectului din subiect, în latura configurativ-temporală:



Ex. 372 J. S. BACH – CLAVECINUL BINE TEMPERAT,
VOL. II, FUGA XX, ÎN LA MINOR

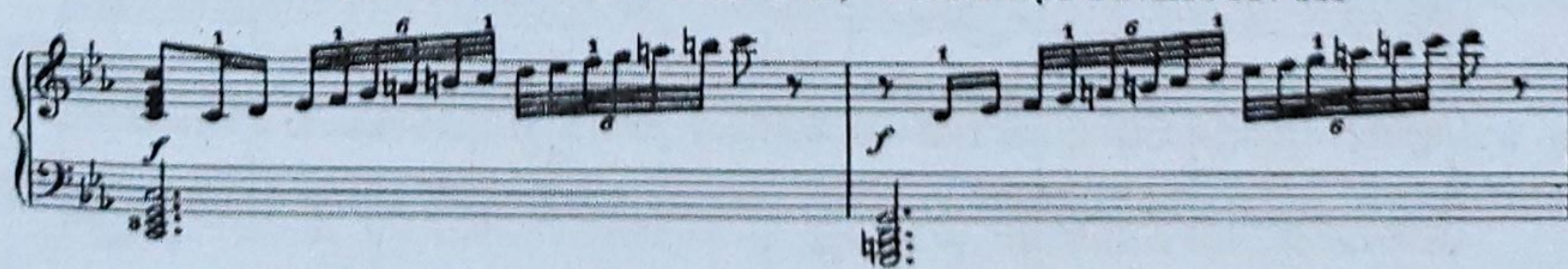
- Raportul dintre constanta/variabila planului coral-armonic și suprastructura variațional-figurativ/ornamentală adiacentă subzistă în ipostaza opoziției dintre aglomerare și rarefiere, prin care este modelată întreaga evoluție a *Preludiului*:

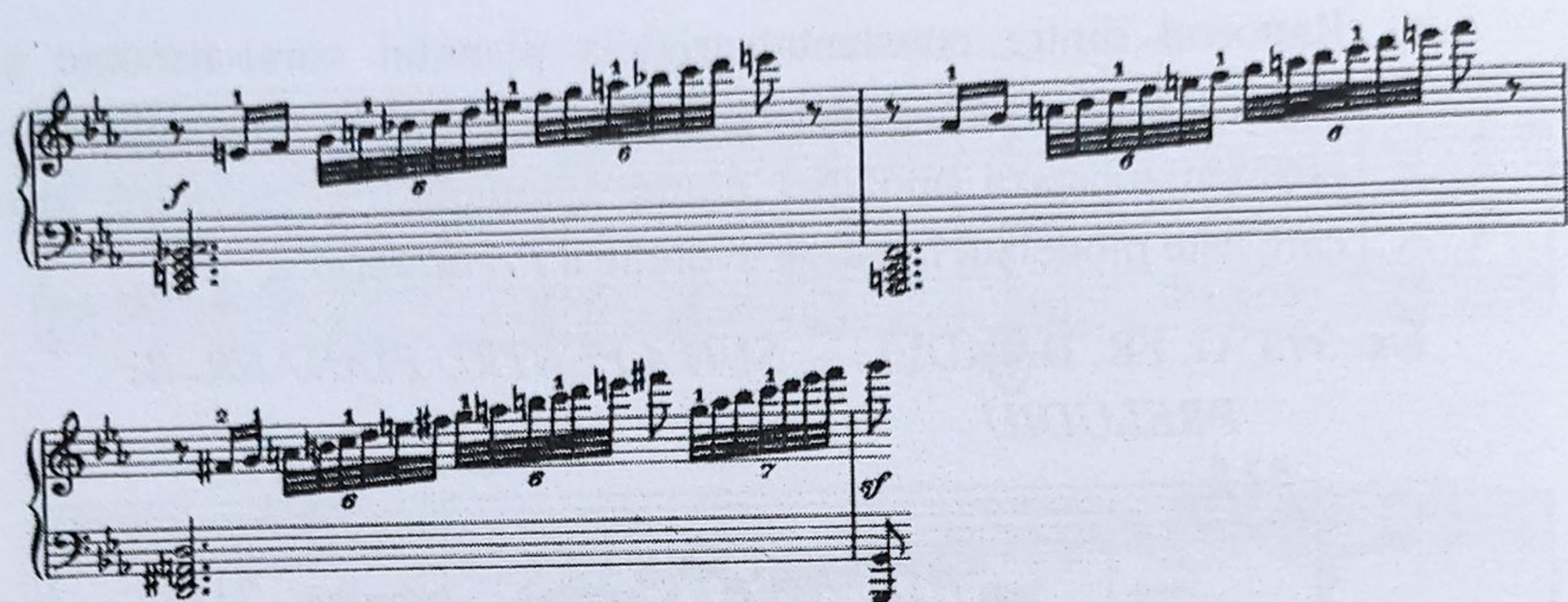
Ex. 373 G. FR. HÄNDEL – *SUITA PENTRU PIAN, NR. 1, PRELUDIU*



- În mediu variațional, opoziția aglomerare-rarefiere în plan simultan se subordonează normelor organice de edificare. Contrastul dintre tema-coral din bas și stratul variațional superior este la cote maxime, mergându-se până la subdivizarea extremă a optimei ($\text{♪} / 7$):

Ex. 374 L. v. BEETHOVEN – *32 VARIAȚIUNI PENTRU PIAN, OP. 80, ÎN DO MINOR, VARIAȚIUNEA XVIII*





În fine, două exemple din retorica Barocului francez, în ipostaza excepțională a variațiunilor simultane.

- În primul caz, pe fondul evoluției constante din bas, algoritmul variațional contrapune modelului varianta sa obținută prin cunoscuta tehnică *double*:

Ex. 375 FR. COUPERIN – *PIÈCES DE CLAVECIN, PREMIER ORDRE, MENUET*

- În cel de al doilea caz se propune simultaneitatea: subiect-contrapartidă-*bourdon*, în aceeași manieră de avansare a modelului cu planul derivat:

Ex. 376 FR. COUPERIN – *PIÈCES DE CLAVECIN, QUATRIÈME ORDRE, MUSÈTE DE CHOISI*

În ambele situații, identitatea alternativei simultane se structurează prin aport adițional-ornamental, ceea ce confirmă și în acest perimetru stilistic viziunea corelației stratificate a fenomenelor complementare ale densității.

2. CRONOLOGIA ORGANIZĂRILOR METRICE

Configurația ritmică prinsă în planul general al devenirii temporale instituie „cuvântul de ordine” al măsurii.

Cadru referențial de raportare la un timp omogen, **măsura** se instituie ca **realitate supraordonată**, indispensabilă lecturii și interpretării

fidele a textului muzical. Deși apărută relativ târziu și percepută în mod restrictiv de majoritatea compozitorilor, măsura nu-și dezmente funcționalitatea ordonatoare, fiind consubstanțială demersului formativ al cronologiei muzicale. După cum afirmă Adrian Iorgulescu, „cercetări experimentale au dovedit tendința subiecților chestionați de a integra în măsură orice ritm, chiar și ritmuri aparent nemăsurabile, din necesități de orientare, de clarificare la stadiul conștiinței aperceptive a varietății ritmice”²⁴.

Chiar dacă încadrarea metrică nu este o condiție *sine qua non*, fenomenul în sine are o motivație istorică, filosofică și estetică. Stravinski, de exemplu, este foarte categoric atunci când afirmă că „legile care organizează mișcarea sunetelor au nevoie de prezența unei valori mensurabile și constante: metrul, elementul pur material, prin mijlocirea căruia se formează ritmul”²⁵. Compozitorul Pascal Bentoiu, în schimb, în *Gândirea muzicală* declară sentențios că nu cunoaște decât o singură realitate temporală: **ritmul**²⁶.

Dincolo de polemici, edificarea procesuală a ópusului muzical reclamă existența unui **etalon temporal** valabil pentru întreaga lucrare sau, după caz, pentru diferitele secțiuni ale acesteia. În ciuda aparentei schematizări, metrul discerne și explicitează coeziunea ritmică, mai ales la nivelul macrotemporal al formei.

Particularizând în sfera filiației **ritm-metru**, să subliniem faptul că măsura – unitate fundamentală a metricii muzicale – nu se constituie în etalon temporal printr-o acțiune independentă de ritm.

Este axiomatic faptul că ritmul determină metrul care, în ciuda inflexibilității sale, derivă și se subordonează **pulsației ritmice matriciale**. Chiar dacă își impune cenzura asupra ritmului, metrul este generat și dependent de acesta.

Iată o posibilă clasificare antinomică a caracteristicilor ce individualizează structurarea **ritmului** și **metrului**:

²⁴ Adrian Iorgulescu – *op. cit.*, p.124.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Cfr. Pascal Bentoiu – *Gândirea muzicală*, București, Ed. Muzicală, 1975, p. 56.

METRU	RITM
-omogenitatea timpilor conținuți; -periodicitatea ciclică, regulată a accentelor; -accentul metric este virtual, egal distribuit.	-eterogenitatea, inegalitatea duratelor constitutive; -intervenția neperiodică, neregulată a accentelor; -accentul ritmic este real, se sprijină dar nu coincide totdeauna cu accentul metric; este distributiv-neregulat.

Variabilitatea configurației ritmice impune, în principiu, adaptări metrice corespunzătoare. Chiar și atunci când fenomenul de adecvare metrică nu este explicit formulat, el se edifică în instanța polimetriei latente, după cum am demonstrat în analiza structurilor metametrice.

Explicită sau implicită, organizarea metrică în creația Barocului și Clasicismului muzical nu este una a cronologiei rectilinii și imuabile. Simetria și regularitatea nu trebuie să inducă în eroare. Există suficiente argumente pentru a le considera, într-o diversitate de ipostaze, **determinări relative**.

Condiția variabilității, satisfăcută în zona metamorfozei ritmico-variaționale, presupune diverse filiere de raportare metrică în care se opun, tipologic vorbind, organizări omogene sau eterogene, în funcție de categoria și unitatea pulsatorie adiacentă.

Să urmărim, în concretul faptului muzical, **cronologia opozițiilor metrice**, consecință a proceselor evolutiv-discontinue din planul configurației macrotemporale, ordonate și controlate din perspectiva relației interactive: **ritm-metru**.

2.1. OPOZIȚII METRICE ÎN TEMPO-URI CONSTANTE

Ca observație preliminară, facem precizarea că relația ritm-metru nu poate fi izolată de contextul triadei în care coexistă, interactiv, cu **tempo-ul**. Acesta este motivul pentru care clasificarea opozițiilor metrice

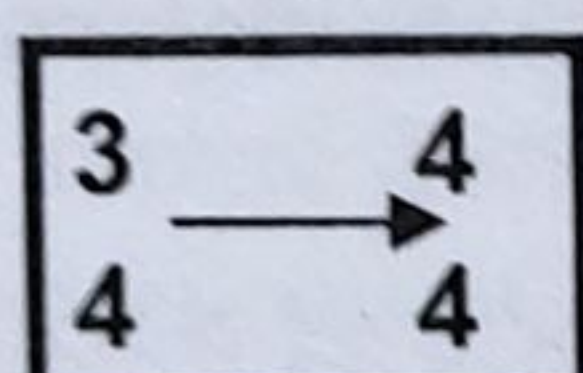
în plan succesiv, propusă în continuare, a luat în calcul (alături de binomul binar-ternar, respectiv, pulsații identice-pulsații diferite) raportul de constanță și/sau variabilitate a tempo-ului.

În fine, cronologia opozițiilor metrice indică o dublă funcționalitate formativă: pe de o parte, fenomenul de juxtapunere în cadrul unitar și coerent al unor secțiuni limitate, determinate în baza opoziției directe dintre diferitele tipuri de măsuri - nivel microtemporal - iar, pe de altă parte, fenomenul de juxtapunere în cadrul procesului general de edificare a ópusului a unor secțiuni întregi, particularizate prin același demers contrastant - nivel macrotemporal. În al doilea caz, tema cu variațiuni și rondo-ul reprezintă forme preferențiale de manifestare.

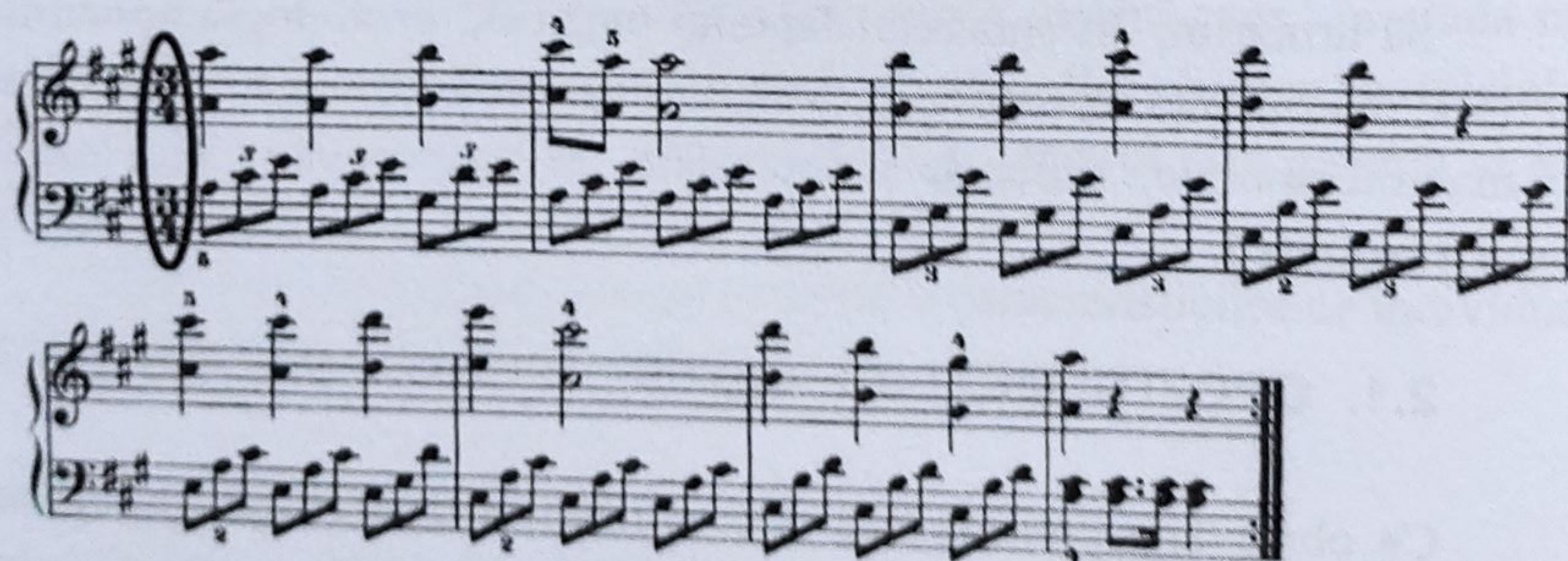
2.1.1. RELAȚIA BINAR-TERNAR

2.1.1.1. PULSAȚII IDENTICE

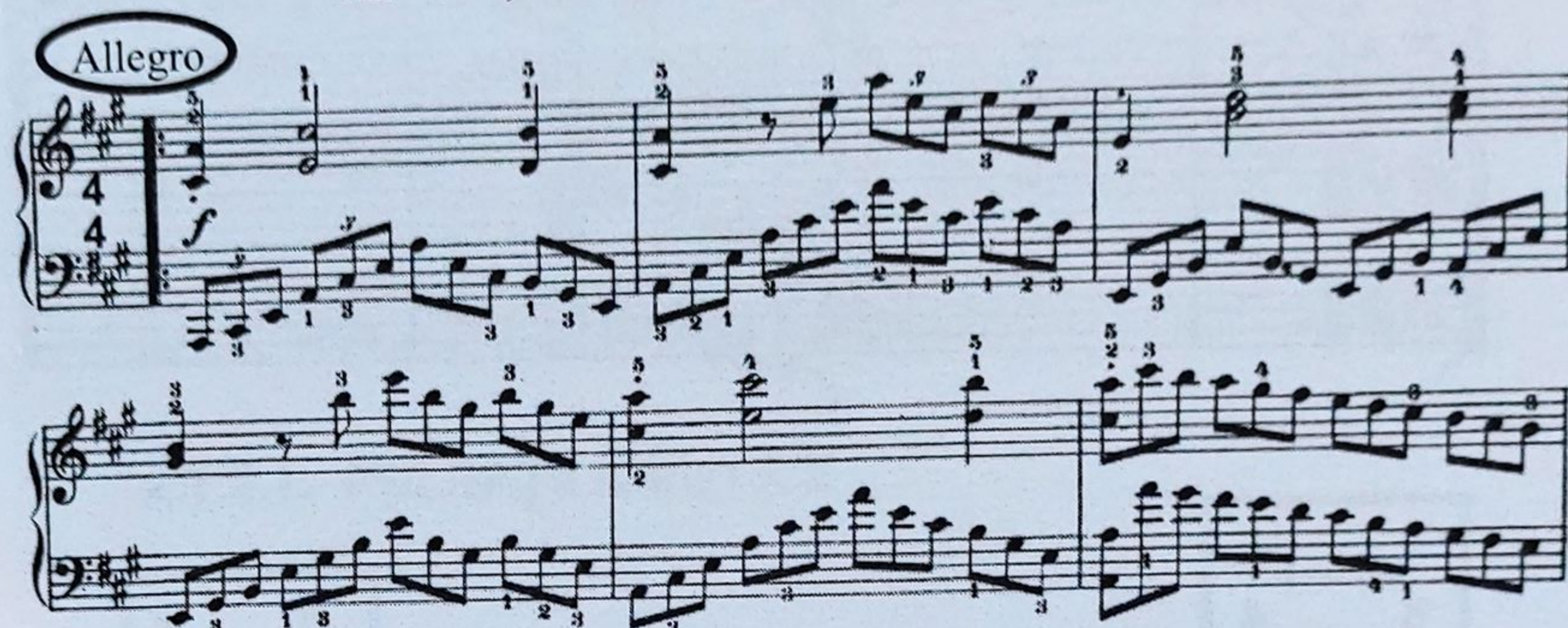
- Tema, configurată pe cadru metro-ritmic de tip ternar, suportă o transfigurare generală, cu aport structural binar:



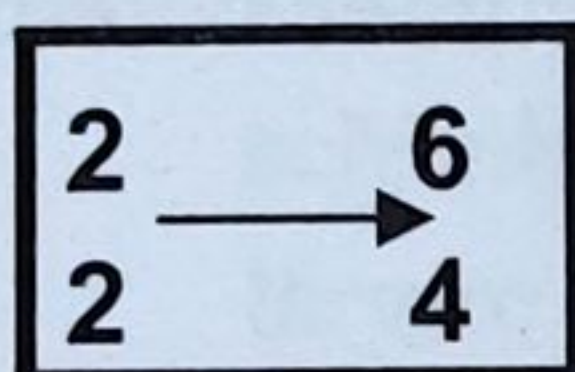
Ex. 377a W. A. MOZART – 8 VARIAȚIUNI PENTRU PIAN,
KV 460, ÎN LA MAJOR; TEMA



Ex. 377b W. A. MOZART – 8 VARIAȚIUNI PENTRU PIAN,
KV 460, ÎN LA MAJOR; VARIAȚIUNEA VIII



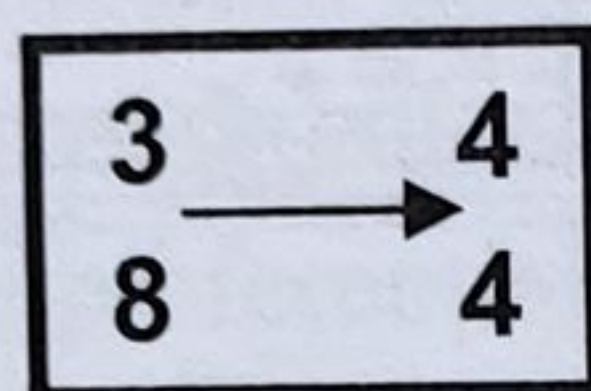
2.1.1.2. PULSAȚII DIFERITE



- Juxtapunere alternativă binar-ternar în cadrul tensionat al unei secțiuni concentrate, punctată de suspensii generale și densități antifonice distribuite pe relația: monovocal/polivocal:

Ex. 378 L. v. BEETHOVEN – CVARTET DE COARDE, OP. 130,
ÎN SI BEMOL MAJOR, PARTEA a II-a, PRESTO





- Juxtapunere alternativă ternar-binar; segment variabil potențat prin divizări extreme și suspensii generale, liber-determinate (coroană):

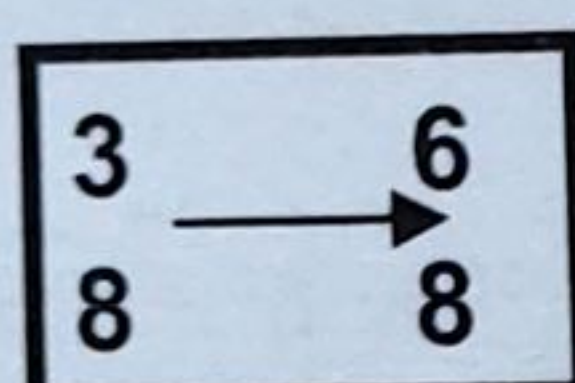
Ex. 379 D. SCARLATTI – SONATA PENTRU PIAN (NR. 11),
ÎN RE MAJOR





2.1.2. RELAȚIA TERNAR-TERNAR

2.1.2.1. PULSAȚII IDENTICE



- Juxtapunere de secțiuni (*Première Partie, Seconde Partie*), cu schimbare de măsură pe filieră congruent-ritmică, în scop de lărgire generală a frazei; anacruză amplificată + unități morfologice complementare:

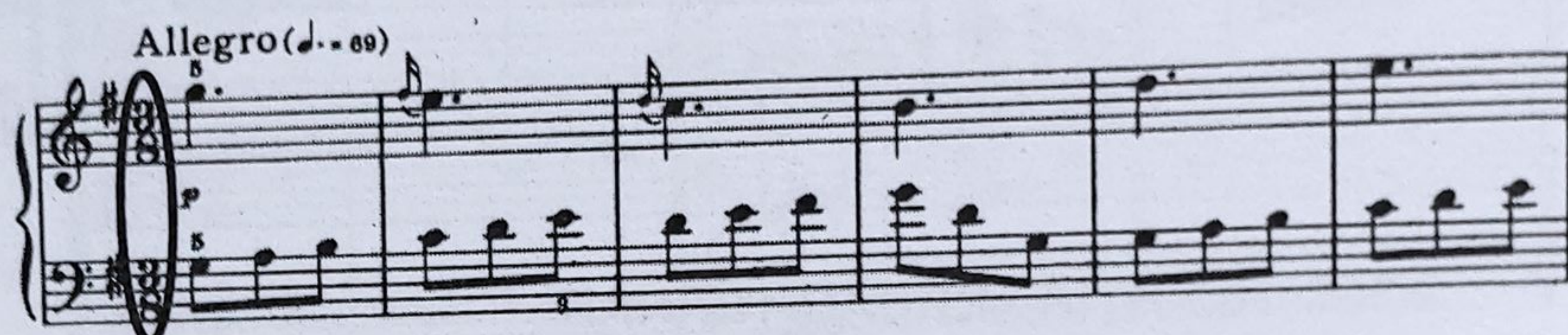
Ex. 380a FR. COUPERIN – *PIÈCES DE CLAVECIN, SEIZIÈME ORDRE, L'HIMEN AMOUR*



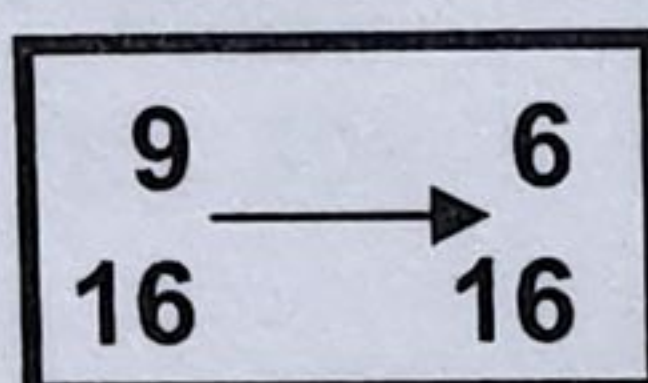
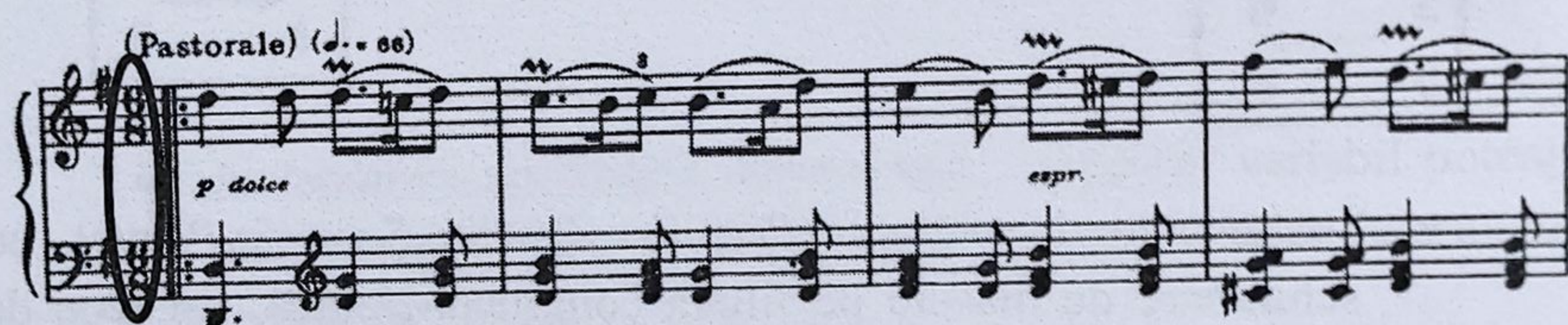
Ex. 380b FR. COUPERIN – *PIÈCES DE CLAVECIN, SEIZIÈME ORDRE, L'HIMEN AMOUR*



Ex. 381a D. SCARLATTI – SONATA PENTRU PIAN (NR. 38),
ÎN SOL MAJOR



Ex. 381b D. SCARLATTI – SONATA PENTRU PIAN (NR. 38),
ÎN SOL MAJOR



- Juxtapunere de secțiuni particularizate prin restrângerea disjunc-tă a cadrului metric (9/16 – 6/16), pe linia unei densități gene-ral-reductive, cu bază izoritmică:

Ex. 382a L. v. BEETHOVEN – SONATA PENTRU PIAN,
OP. 111, ÎN DO MINOR, ARIETTA



L'istesso tempo

The musical score is written on two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves have a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 6/16. The tempo is marked 'L'istesso tempo'. The music consists of eighth and sixteenth notes. A large oval is drawn around the first measure of the bass staff. Below the first measure of the bass staff, the text '1 2 1 2' is written, followed by 'mano sinistra'. The number '5' is written below the second measure of the bass staff.



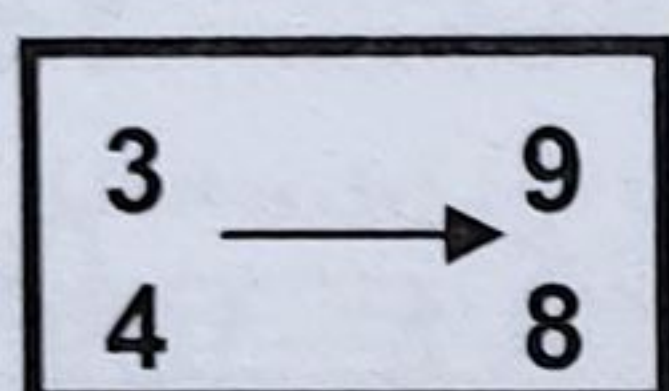
$$\begin{array}{ccc} 3 & \longrightarrow & 3 \\ 8 & & 4 \end{array}$$

- Ex. 383** FR. COUPERIN – *PIÈCES DE CLAVECIN, SECOND ORDRE, PASSEPIED*





- Juxtapunere conjunctă de opoziții metrice, cu sens de augmentare a unității-etalon $\bullet \rightarrow \bullet$, tendință de dilatare transmisă parametrului densitate, adus în faza aglomerării extreme:



Ex. 384 L. v. BEETHOVEN – SONATA PENTRU PIAN, OP. 109,
ÎN MI MAJOR, PARTEA a III-a

Tempo I del tema
cantabile

2.2. OPOZIȚII METRICE ÎN TEMPO-URI DIFERITE

2.2.1. RELAȚIA BINAR-TERNAR

2.2.1.1. PULSAȚII IDENTICE

ALLEGRETTO – MENUET

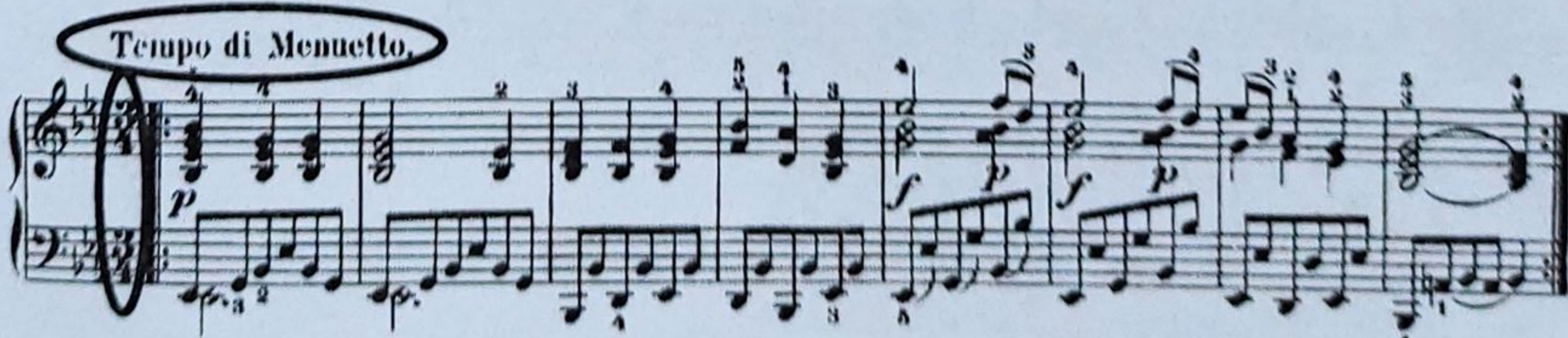
2	→	3
4		4

- Opoziții metrice în cadru variațional; transfigurări tematice prin contrast categorial binar-ternar, cu aportul tempo-urilor diferențiate:

Ex. 385a W. A. MOZART – *VARIAȚIUNILE PENTRU PIAN*
„JE SUIS LINDOR“, KV 354, ÎN MI BEMOL MAJOR;
TEMA



Ex. 385b W. A. MOZART – *VARIAȚIUNILE PENTRU PIAN*
„JE SUIS LINDOR“, KV 354, ÎN MI BEMOL MAJOR;
VARIAȚIUNEA XII



ALLEGRETTO – ALLEGRO

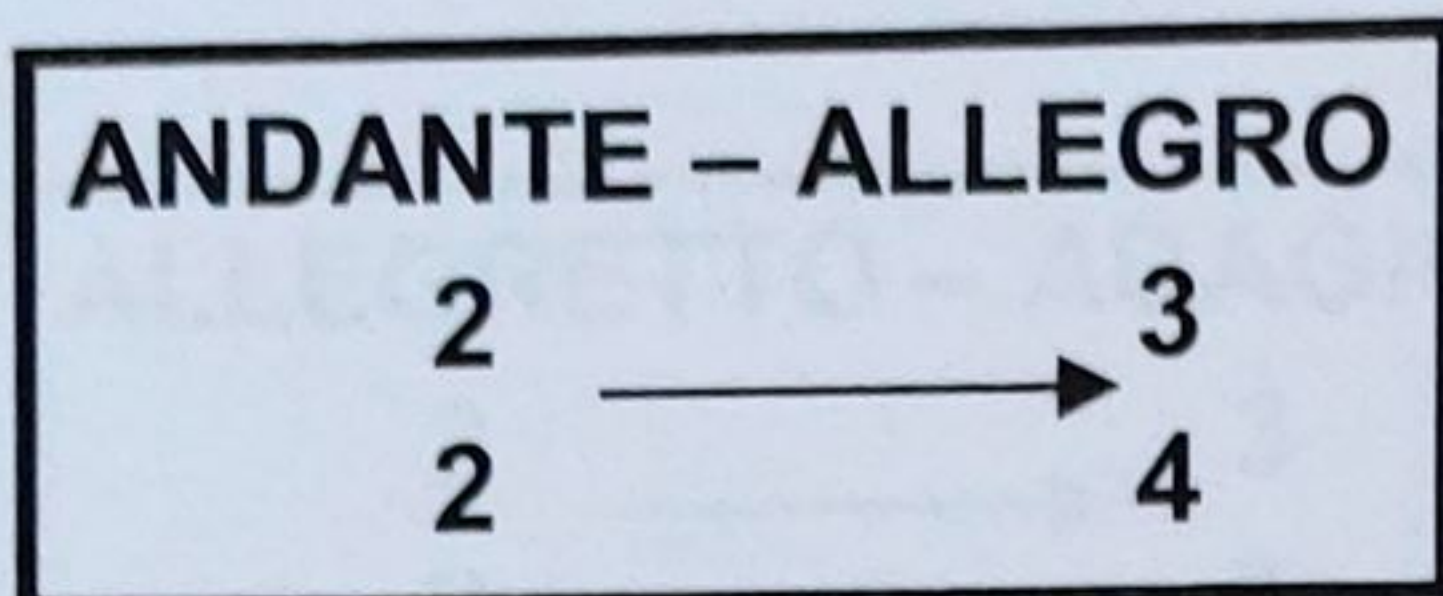
4 3
4 4

Ex. 386a L. v. BEETHOVEN – 12 *VARIATIUNI PENTRU PIAN*,
OP. 68, ÎN DO MAJOR; *TEMA*

Allegretto

Ex. 386b L. v. BEETHOVEN – 12 *VARIATIUNI PENTRU PIAN*,
OP. 68, ÎN DO MAJOR; *VARIAȚIUNEA XII*

Allegro

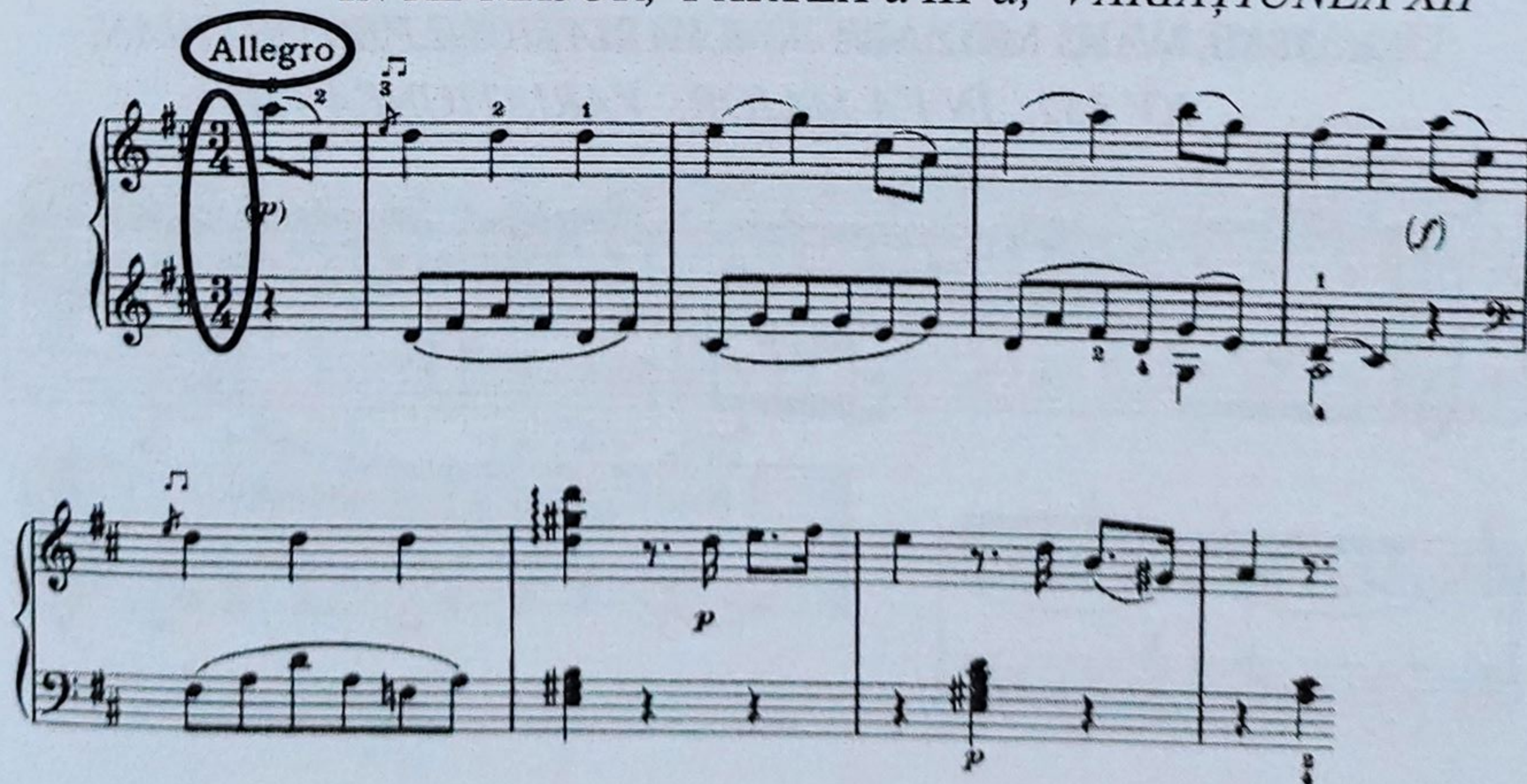


- Același aspect formativ, prin asocierea cu tempo-uri extreme (*Andante-Allegro*):

Ex. 387a W. A. MOZART – SONATA PENTRU PIAN, KV 284,
ÎN RE MAJOR, PARTEA a III-a; TEMA



Ex. 387b W. A. MOZART – SONATA PENTRU PIAN, KV 284,
ÎN RE MAJOR, PARTEA a III-a; VARIAȚIUNEA XII



2.2.1.2. PULSAȚII DIFERITE

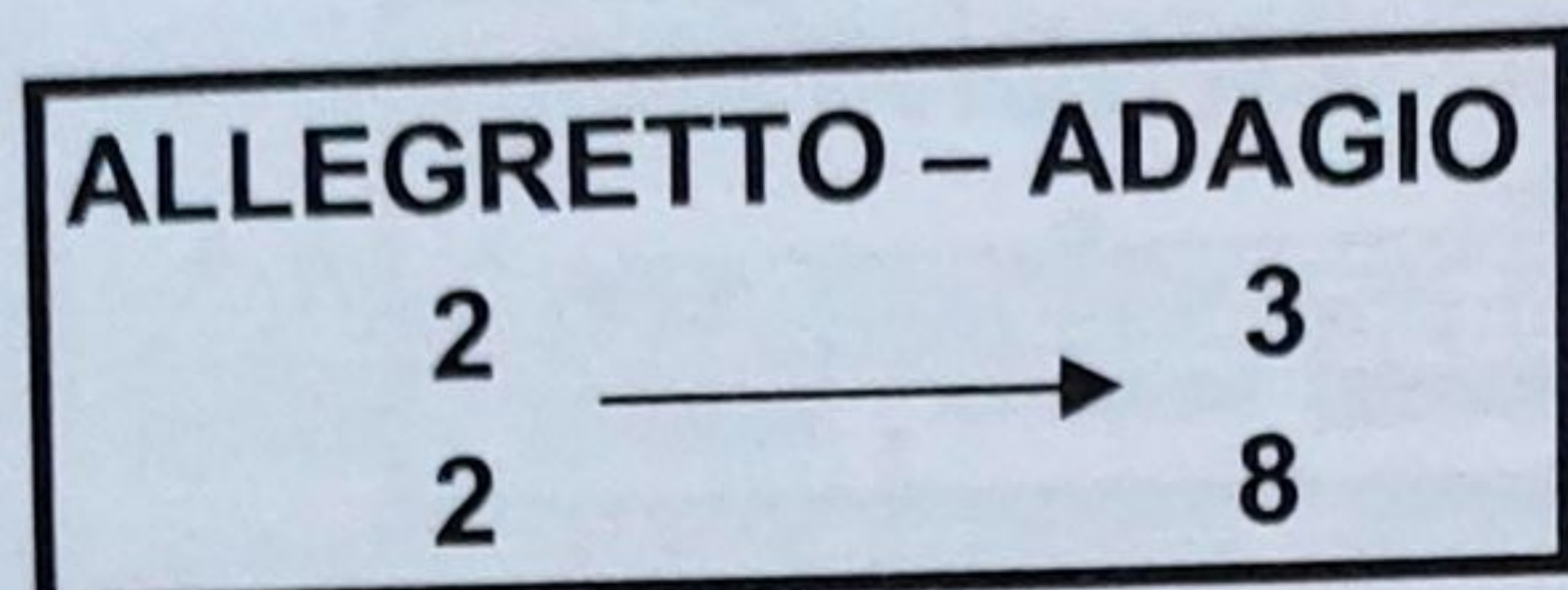
MARCIA – ALLEGRO

4 → 3
4 → 8

- Transfigurare tematică în cadru variațional prin aport formativ multiplu; compresia cadrului metric datorită propulsiei ritmice prin pulsație de optime și accelerarea mișcării prin tempo extrem:

Ex. 388a W. A. MOZART – 8 *VARIAȚIUNI PENTRU PIAN*, KV 352, ÎN FA MAJOR; *TEMA*

Ex. 388b W. A. MOZART – 8 *VARIAȚIUNI PENTRU PIAN*, KV 352, ÎN FA MAJOR; *VARIAȚIUNEA VIII*



- Replică recurentă a tipului anterior de transformare variațională; extensia cadrului metric prin propulsie ritmică susținută de doime (♢) și decelarea mișcării prin tempo extrem (*Allegretto-Adagio*):

Ex. 389a W. A. MOZART – 12 VARIAȚIUNI PENTRU PIAN, KV 500, ÎN SI BEMOL MAJOR; TEMA



Ex. 389b W. A. MOZART – 12 VARIAȚIUNI PENTRU PIAN, KV 500, ÎN SI BEMOL MAJOR; VARIAȚIUNEA XI



ALLEGRETTO – ALLEGRO, MA NON TANTO

2 → 6
2 → 8

- Transfigurare tematică în cadru variațional, prin aport triadic integral și complementar: **ritm-metru-tempo**, cu sens general de compresie-accelerare;

Ex. 390a L. v. BEETHOVEN – SONATA PENTRU PIAN ȘI VIOARĂ, OP. 30 NR.1, ÎN LA MAJOR, PARTEA a III-a; TEMA

Allegretto con Variazioni.

p dolce

Allegretto con Variazioni.

p dolce

cresc.

Ex. 390b L. v. BEETHOVEN – SONATA PENTRU PIAN ȘI VIOARĂ, OP. 30 NR.1, ÎN LA MAJOR; PARTEA a III-a; VARIAȚIUNEA VI

[6/8] Allegro, ma non tanto

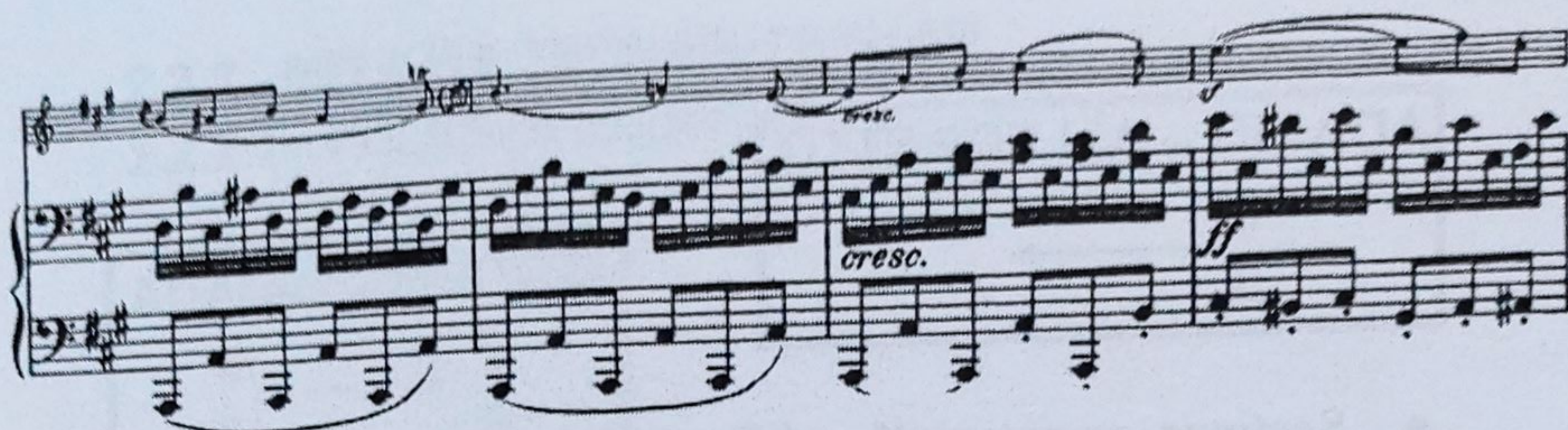
dolce

tr.

sf.

ff.

ff.



ANDANTE GRAZIOSO – ALLEGRO, MA NON TROPPO

2 6
4 8

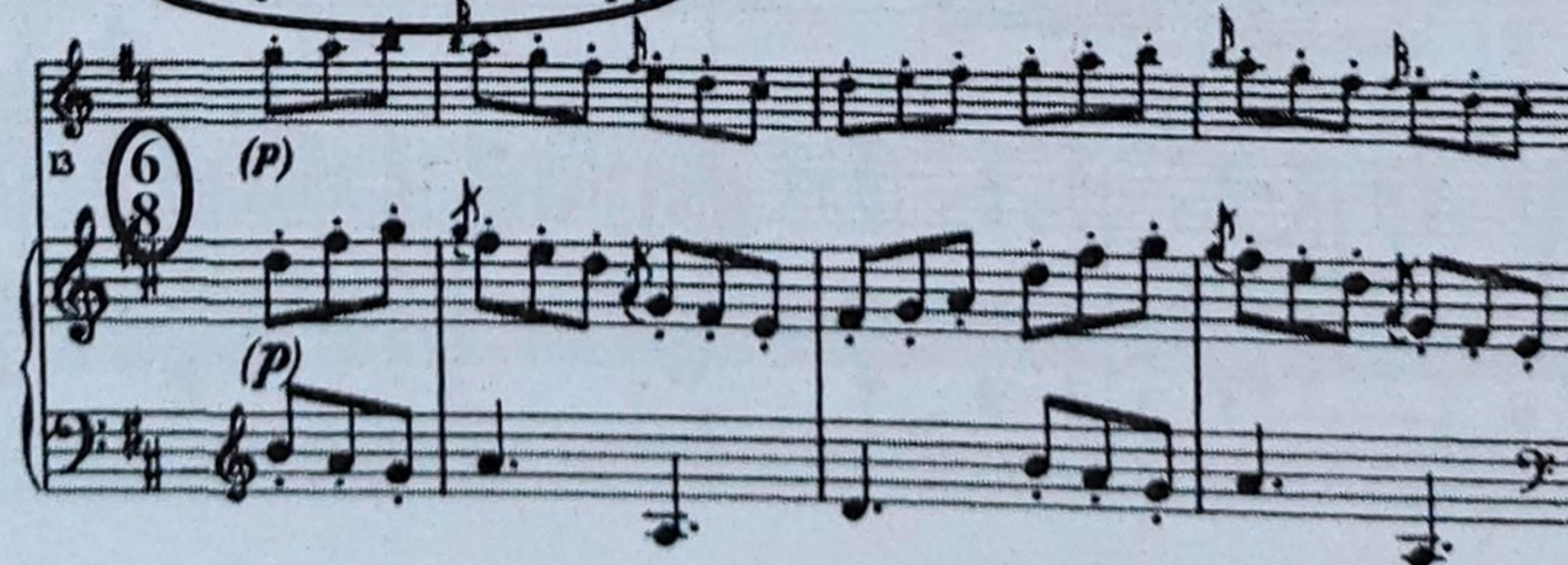
- Juxtapunere conjunctă de opoziții metrice în asociere cu tempo-uri diferențiate, în plan formal corelat la nivel de secțiune/parte:

Ex. 391 W. A. MOZART – *CONCERT PENTRU VIOARĂ ȘI ORCHESTRĂ, KV 218, ÎN RE MAJOR, PARTEA a III-a, RONDO (CUPLET-REFREN)*

Andante grazioso



Allegro, ma non troppo



ADAGIO – ALLEGRETTO

3 → 2
8 → 4

- Secțiune variațională edificată în exclusivitatea juxtapunerii conjuncte de opoziții metrice, corelate sincronic tempo-urilor contrastante. Exemplul constituie unul dintre cazurile emblematice cu privire la potențialul formativ al fenomenului respectiv:

Ex. 392 L. v. BEETHOVEN – 24 VARIAȚIUNI PENTRU PIAN, OP. 65, ÎN RE MAJOR, VARIAȚIUNEA XIV

The musical score for Variation XIV of Beethoven's 24 Variations for Piano, Op. 65, is presented in four systems. Each system consists of a 'Tempo I' section and an 'Adagio' section. The 'Tempo I' sections are marked with a 3/8 time signature and a 'p' dynamic. The 'Adagio' sections are marked with a 2/4 time signature and a 'p' dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p', 'sf', and 'pp'.

2.2.2. RELAȚIA TERNAR-TERNAR

2.2.2.1. PULSAȚII IDENTICE

ADAGIO – PRESTO	
6	3
8	8

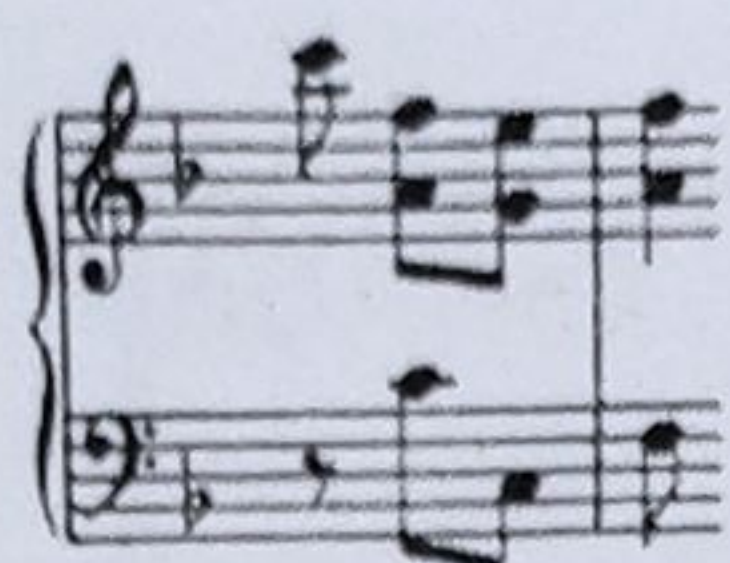
- Divizare și compresie a cadrului metric, pe filieră generală de intensificare a mișcării, cu aport de tempo-uri extreme (*Adagio-Presto*):

Ex. 393a W. A. MOZART – *SONATA PENTRU PIAN, KV 280, ÎN FA MAJOR, PARTEA a III-a, ADAGIO*

Adagio

Ex. 393b W. A. MOZART – *SONATA PENTRU PIAN, KV 280, ÎN FA MAJOR, PARTEA a III-a, PRESTO*

Presto



2.2.2.2. PULSAȚII DIFERITE

ARIOSO – ALLEGRO RISOLUTO

12	→	6
16		8

- Opoziție disjunctă, la nivel de secțiuni, pe cadru congruent-echivalent (12/16 – 6/8), cu tempo-uri contrastante:

Ex. 394a L. v. BEETHOVEN – *SONATA PENTRU PIAN, OP. 110, ÎN LA BEMOL MAJOR, ARIOSO*

L'istesso tempo di Arioso

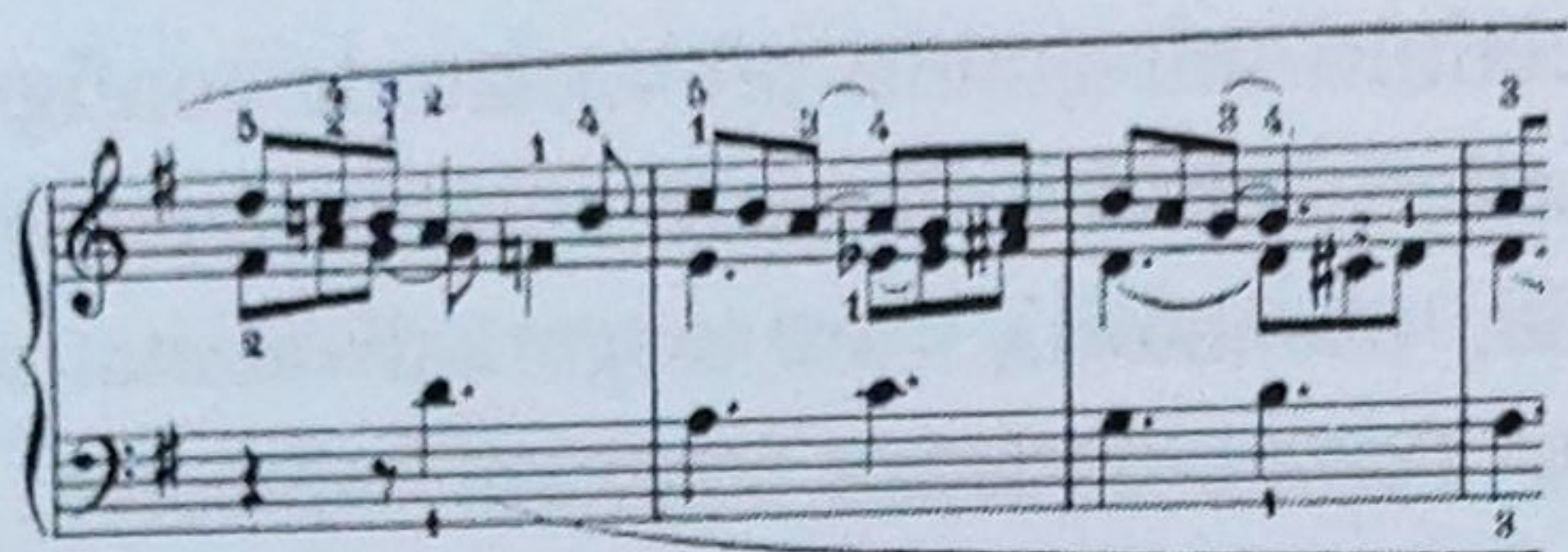
(Ermattet klagend)
Perdendo le forze, dolente

Ex. 394b L. v. BEETHOVEN – *SONATA PENTRU PIAN, OP. 110, ÎN LA BEMOL MAJOR, FUGA*

L'istesso tempo della Fuga, poi a poi di nuovo vivente

sempre una corda

inversione della Fuga / Die Umkehrung der Fuge



3. CRONOLOGIA TEMPO-URILOR

3.1. TEMPO-URI CONSTANTE

3.1.1. NIVEL MICROTEMPORAL

Prin natura, pregnanța și funcționalitatea sa în raport cu configurația ritmică, **tempo-ul** deține un loc privilegiat în cronogeneza temporală. Departe de a fi o simplă indicație a compozitorului – cu atât mai puțin, una arbitrară –, **tempo-ul** este determinat de o serie de elemente convergente în edificarea opusului: tipologia formală, densitatea sonoră, succesiunea relațiilor armonice, dinamica și, nu în ultimul rând, configurația ritmică.

Repercutându-se asupra tuturor parametrilor sonori, tempo-ul este **cauză și efect**, deopotrivă: putem deduce viteza de avansare a sonorității din observarea și corelarea diferitelor componente structurale dar, în mod recurent, putem stabili caracterul unui opus pornind de la tempo.

Se desprinde, astfel, o primă concluzie, anume că tempo-ul deține prerogativele de conturare și precizare a sonorității de ansamblu, în avansarea ei simultană, sincronă și unidirecțională. De aici, valoarea lui **sintactică**, extrapolată la stadiul formei, în cadrul căreia validează omogenitatea diverselor secțiuni supuse relativei autonomii.

O a doua concluzie ar fi aceea că între **tempo** și **ritm** se stabilește o relație bivalentă, în sensul că o anumită configurație ritmică impune un anumit tempo dar, concomitent, se supune rigorilor acestuia în procesul general de edificare.

Produs al multiplelor interferențe, tempo-ul nu este un dat imuabil. El este supus **variației** și instabilității odată cu edificiul sonor a cărui viteză de mișcare o controlează. Generând uneori discontinuitate (dictată de ce-

zuri, frazări, cadențe, de încetiniri sau grăbiri provocate de configurația structurii, de densitatea planurilor, nivelul dinamic etc.), tempo-ul promovează componentele flexibile, oscilatorii, care asigură diversitatea modalităților de ființare temporală. Tempo-ul deține conotații expresive, concretizate în trepte și grade variate, corespunzând tot atâtor reacții emotive. „Această plurivalență a tempoului răspunde unei necesități ontologice a artei sunetelor, întrucât opera dobândește în mod concret un tempo abia în momentul execuției, când interpretul dă viață arhitecturii potențiale care este muzica neauzită”²⁷, afirmă Adrian Iorgulescu.

Noțiunea de „tempo constant” nu face trimitere la existența unui continuum motoric invariabil și abstract, după cum tempo-ul, în general, nu este reductibil la un termen de mișcare sau la o indicație metronomică. Este esențial să se înțeleagă faptul că tempo-ul nu poate afecta organizarea cinică la nivelul configurației ci numai modul ei de exprimare, în planul forme temporale. În cadrul cronologiei constante a opusului, el reprezintă o variabilă „cu funcție de adecvare și de motivare [...]”. Gradul de rapiditate nu schimbă datele ontologice ale structurii, timpul păstrându-și nealterată fizionomia, indiferent de graba sau încetineala cu care se dezvăluie configurația”²⁸, observa același autor.

3.1.1.1. OPOZIȚIE DE TEMPO-URI OMOGENE (VARIAȚII MODERATE)

a) ÎN METRU CONSTANT

- Chiar dacă Bach nu a indicat în mod explicit natura vitezei de avansare, indicațiile de tempo lipsind în manuscrisele sale, există argumente și puncte de sprijin care să fundamenteze opțiuni apropiate de intenția compozitorului. Ele se discern la o analiză atentă a textului muzical, în primul rând, la nivelul edificării dimensiunii ritmice. Astfel, o viziune corectă asupra configura-

²⁷ Adrian Iorgulescu – *op. cit.*, p. 134.

²⁸ *Ibidem*, p. 135.

ției și densității ritmice în corelație cu particularitățile structural-tematice va conduce la sesizarea contrastelor de scriitură, identitatea contextuală a diferitelor segmente sau părți ale formei făcând oportună asocierea tempo-urilor adecvate.

GRAVE ADAGIO – ANDANTE

Ex. 395 J. S. BACH – *PARTITA PENTRU PIAN, NR. 2, ÎN DO MINOR*

The image displays a musical score for J.S. Bach's Partita for Piano No. 2 in D minor. The score is written for piano and features two distinct tempo markings: **Grave adagio** (marked with a quarter note equal to 92 beats) and **Andante** (marked with a quarter note equal to 126 beats). The first system shows the initial section in Grave adagio, characterized by a slow, dotted rhythm. The second system marks the beginning of the Andante section, which is more rhythmic and features a dynamic marking of *p* (piano). The third system continues the Andante section with more complex melodic lines. The score is written in D minor, indicated by two flats in the key signature.

Cele afirmate se verifică în exemplul prezentat: după o primă secțiune, dezvoltată în quasi-exclusivitatea ritmului punctat – susținut la acest nivel pulsatoriu de tempo-ul *Grave adagio* – urmează o secțiune complet diferită ca opțiune ritmică, indicând – după semicadența pe dominanta lui do minor – un tip de avansare dinamizat, ceea ce justifică o viteză relativ superioară (*Andante*), adoptată în limita variației moderate a clasei de tempo-uri omogene căreia îi aparține.

b) ÎN METRU VARIABIL

ADAGIO – ANDANTE

- Juxtapunere conjunctă de tempo-uri, cu microvariații care angrenează fluctuații dinamice și agogice, recitative *recto-tono* și diverse cezuri într-un spațiu concentrat, cu finalitate antagonică în structurarea cadrului metric: 4/4 – 12/16.

Ex. 396 L. v. BEETHOVEN – SONATA PENTRU PIAN, OP. 110,
ÎN LA BEMOL MAJOR, PARTEA a III-a, ADAGIO

The musical score for the third movement of Beethoven's Sonata for Piano, Op. 110, in A-flat major, is presented in three systems. Each system consists of a piano staff and a vocal staff. The first system is marked "Adagio, ma non troppo" and "una corda". The second system includes "Recit.", "Più Adagio", and "Andante" markings, with dynamics like "p", "tutte le corde", "dim.", and "cresc.". The third system includes "Meno Adagio", "Adagio", and "Adagio, ma non troppo" markings, with dynamics like "cresc.", "dim. smorz.", and "p tutte le corde".



3.1.1.2. OPOZIȚIE DE TEMPO-URI ETEROGENE (VARIAȚII EXTREME)

a) ÎN METRU CONSTANT

PRESTO – ADAGIO – ALLEGRO

- Retorica bachiană formulează uneori concluzii surprinzătoare în raport cu norma uzuală de avansare, constituită la nivelul unui opus bine determinat. Așa se întâmplă cu finalul următorului preludiu unde motorica invariabil-izocronă este contracarată datorită discontinuității spontan instaurate printr-o cadență, ale cărei configurație ritmică și punctuație de tip *rubato* solicită imperativ un tempo adecvat (*Adagio*):

Ex. 397 J. S. BACH – CLAVECINUL BINE TEMPERAT, VOL. I,
PRELUDIUL II, ÎN DO MINOR



ADAGIO – ALLEGRO

- Jocul opozițiilor de mișcare prin juxtapunerea conjunct-alternativă a tempo-urilor extreme polarizează segmentul pregătitor al reprizei (*Tempo I*), în binecunoscuta dialectică beethoveniană a contrastelor dintre secțiuni:

Ex. 399 L. v. BEETHOVEN – SONATA PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN, OP. 47, ÎN LA MAJOR, PARTEA a III-a

The musical score for Example 399 illustrates the contrast between Adagio and Tempo I. The score is written for Violin and Piano. The key signature is A major (three sharps). The tempo markings are circled in the original image: *Adagio.* and *Tempo I.*. The score is divided into two systems. The first system shows the beginning of the piece with a *Tempo I.* marking. The second system shows a section with *Adagio.* markings, followed by a *Tempo I.* marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *sf* (sforzando). The tempo markings are placed above the staff, and the dynamic markings are placed below the staff.

LARGO – PRESTISSIMO, ALLEGRO RISOLUTO (*Tempo I*)

- Același tip de perorație anticipativă face trecerea gradată – *un poco più vivace* – între două segmente polarizate de tempo-uri extreme:

Ex. 400 L. v. BEETHOVEN – SONATA PENTRU PIAN, OP. 106,
ÎN SI BEMOL MAJOR, PARTEA a IV-a, LARGO

Largo $\text{♩} = 76$
tutte le corde
p dolce

Un poco più vivace

Tempo I

Prestissimo
ff *dimin.* *ritard.* *pp*

Allegro risoluto $\text{♩} = 144$
pp *cresc.* *f* *ff* (L) *p*

ALLEGRO – ADAGIO MA NON TROPPO

b) ÎN METRU VARIABIL

- Intensivitatea juxtapunerii de tempo-uri extreme pe un segment concentrat, realizată în conexiune directă cu opozițiile metrice din aceeași clasă pulsatorie, jalonează flux-refluxul evoluției întregului moment, în baza efectului scontat de comprimare-dilatare temporală:

Ex. 401 L. v. BEETHOVEN – CVARTET DE COARDE, OP. 130, ÎN SI BEMOL MAJOR, PARTEA I, ALLEGRO

The image displays three systems of musical notation for a string quartet, each featuring a tempo change from a slower to a faster tempo. The first system begins with a circled 'Tempo. I.' and transitions to a circled 'Allegro.'; it includes dynamic markings such as *p cresc.*, *p*, and *pp non legato*. The second system starts with a circled 'Adagio ma non troppo.' and transitions to a circled 'Allegro.'; it features *p cresc.*, *p*, and *pp non legato*. The third system also begins with a circled 'Adagio ma non troppo.' and transitions to a circled 'Allegro.'; it uses *espressivo* and *sempre p* markings. Each system consists of four staves representing the string quartet.

ADAGIO – ALLEGRO

- O ipostază a juxtapunerii de tempo-uri extrem-contrastante în mediu variațional vine să certifice valențele formative ale fenomenului și în mediu extrapolat-sintactic. În acest caz, variabilitatea metrică – prin structuri de clase pulsatorii și categorii generale (binar-ternar) diferite – susține tendința explicită de intensificare a mișcării pe filiera discontinuității abrupt instaurate (*Adagio-Allegro*):

Ex. 402 L. v. BEETHOVEN – *TRIO PENTRU PIAN, VIOARĂ ȘI VIOLONCEL, OP. 44, ÎN MI BEMOL MAJOR, TEMĂ CU VARIAȚIUNI; VARIAȚIUNEA XIV*

The musical score for Variation XIV of the Trio for Piano, Violin, and Cello, Op. 44, by Ludwig van Beethoven, is presented in two systems. The first system is marked 'Adagio.' and the second system is marked 'Allegro.' Both tempo markings are circled. The score includes piano (pp) and forte (f) dynamics, and various musical notations such as slurs, ties, and accidentals.

3.1.2. NIVEL MACROTEMPORAL

3.1.2.1. OPOZIȚIE DE TEMPO-URI ETEROGENE

ÎN METRU VARIABIL

După cum am anticipat în exemplele anterioare, tempo-ul devine un reper esențial în realizarea contrastului de mișcare în planul edificării globale a formei muzicale, determinând opoziția, la acest nivel, dintre părțile componente ale suitei, sonatei, concertului etc.

- Suita instrumentală preclasică este, prin definiție, o juxtapunere de părți contrastante, la origine dansuri, individualizate, printre altele, datorită opoziției dintre tempo-urile specifice fiecăruia în parte. Fără a intra în detalii care nu fac obiectul analizei noastre, vom prezenta un tablou sinoptic edificator, ce cuprinde două modele de suite instrumentale, cu redarea începutului fiecărei părți și a tempo-ului corespunzător:

Ex. 403 G. FR. HÄNDEL – SUITE PENTRU PIAN SOLO, NR. VII-VIII

Suite VII.

OUVERTURE. Adagio.

ANDANTE.

ALLEGRO.

SARABANDE. Andante con moto.

GIGUE. Vivo.

PASSACAGLIA. Allegro comodo.

Suite VIII.

PRÉLUDE. Adagio.

FUGA. Allegro.

ALLEMANDE. Allegro moderato.

COURANTE. Allegro.

GIGUE. Presto.

Revenim cu două exemple concludente din zona transformățional-temporală a temei cu variațiuni:

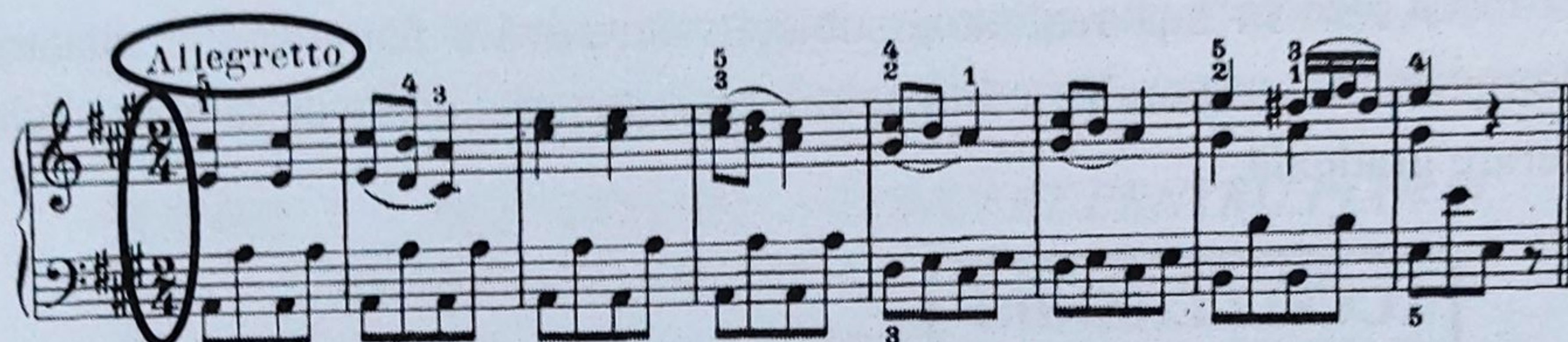
ANDANTE GRAZIOSO – ALLEGRO

Ex. 404a W. A. MOZART – SONATA PENTRU VIOARĂ ȘI PLAN, KV 305, ÎN LA MAJOR, TEMĂ CU VARIAȚIUNI;
TEMA

Ex. 404b W. A. MOZART – SONATA PENTRU VIOARĂ ȘI PLAN, KV 305, ÎN LA MAJOR, TEMĂ CU VARIAȚIUNI;
VARIAȚIUNEA VI

ALLEGRETTO – MINUETTO

Ex. 405a L. v. BEETHOVEN – *VARIAȚIUNI PENTRU PIAN*,
OP. 69, ÎN LA MAJOR, TEMĂ CU VARIAȚIUNI; TEMA



Ex. 405b L. v. BEETHOVEN – *VARIAȚIUNI PENTRU PIAN*,
OP. 69, ÎN LA MAJOR, TEMĂ CU VARIAȚIUNI;
VARIAȚIUNEA IX



În ambele cazuri, edificarea secțiunii variaționale se realizează prin aportul opozițiilor de tempo-uri eterogene, cu variații extreme, derulate pe un cadru metric variabil: unitate pulsatorie comună (Beethoven); unitate pulsatorie diferită (Mozart).

3.2. TEMPO-URI FLUCTUANTE (ACCELLERANDO – RALLENTANDO)

Deschidem un capitol care, pentru aria stilistică a Barocului și Clasicismului muzical, corespunde fazei incipiente în evoluția fenomenului: **tempo-ul fluctuant**, progresiv sau regresiv, structurat pe dichotomia accelerare-decelare a mișcării.

Am văzut pe parcursul analizelor preocuparea compozitorilor de a concretiza structuri temporale flexibile, apelând fie la densități ritmice va-

riabile, fie la tempo-uri categorial-opozabile sau la substituiri de pulsații în organizări metrice de diferite tipuri, dar cel mai frecvent, la acțiunea conjugată a respectivelor fenomene. Am constatat, de asemenea, finalitățile temporale vizate astfel, atât în ipostaza evoluției graduale, progresive cât și în aceea a evoluției spontane, recursive.

Avem în față realitatea subiectiv-intuitivă a fenomenului dilatării-comprimării temporale, edificat în baza categoriei duale de rarefiere-aglomerare graduală.

ACCELLERANDO

- Segment intermediar-anticipativ, de retransiție tematică, fundamental-izoritmă, în complementaritatea succesivă sunet/pauză, evoluând în bloc pe filieră temporală progresivă, tip *accelerando*:

Ex. 406 L. v. BEETHOVEN – CVARTET DE COARDE, OP. 133,
ÎN SOL MAJOR, PARTEA a III-a

poco a poco sempre più allegro ed accelerando il tempo

Allegro molto e con brio.

RITARDANDO

- Zona liberă a cadenței instrumentale – premergătoare instaurării tempo-ului original, cuprinde, în spiritul și litera momentului respectiv, fluctuații de tempo, pliate pe alte elemente specifice fenomenologiei *rubato* (figurații, ornamente, cezuri, repetări etc.):

Ex. 407 L. v. BEETHOVEN – *CONCERT PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ, OP. 37 NR. 3, ÎN DO MINOR, PARTEA a -III-a; CADENȚA*

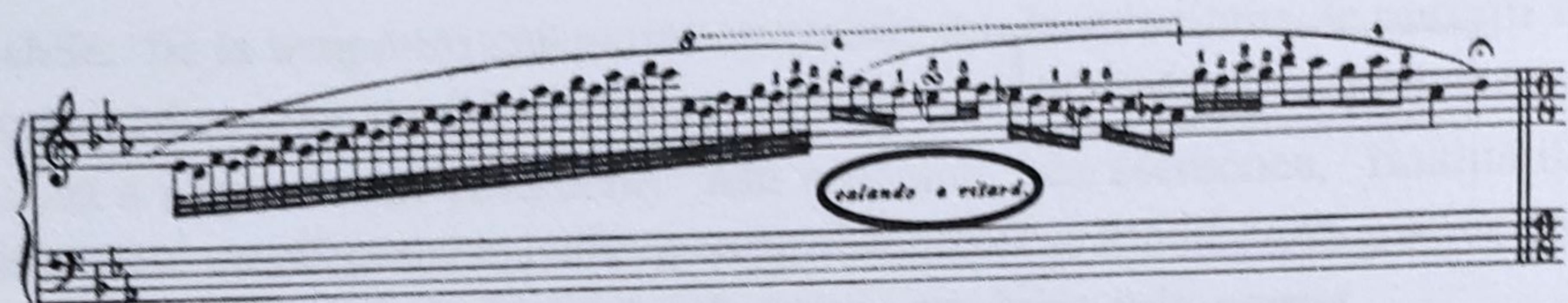
The musical score for Example 407 is a piano solo cadenza by Beethoven. It is in G minor, 3/4 time. The score is marked 'SOLO' and '(p)'. It features a 'Presto.' tempo marking and 'Adagio. pp' and 'p' dynamics. A 'ritardando' marking is present, along with a 'cresc.' marking.

ACCELERANDO – RITARDANDO

- O reeditare a aceluiași tip de cadență, cu fluctuații de tempo în ambele sensuri:

Ex. 408 W. A. MOZART – *CONCERT PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ, KV 482, ÎN MI BEMOL MAJOR, PARTEA a III-a*

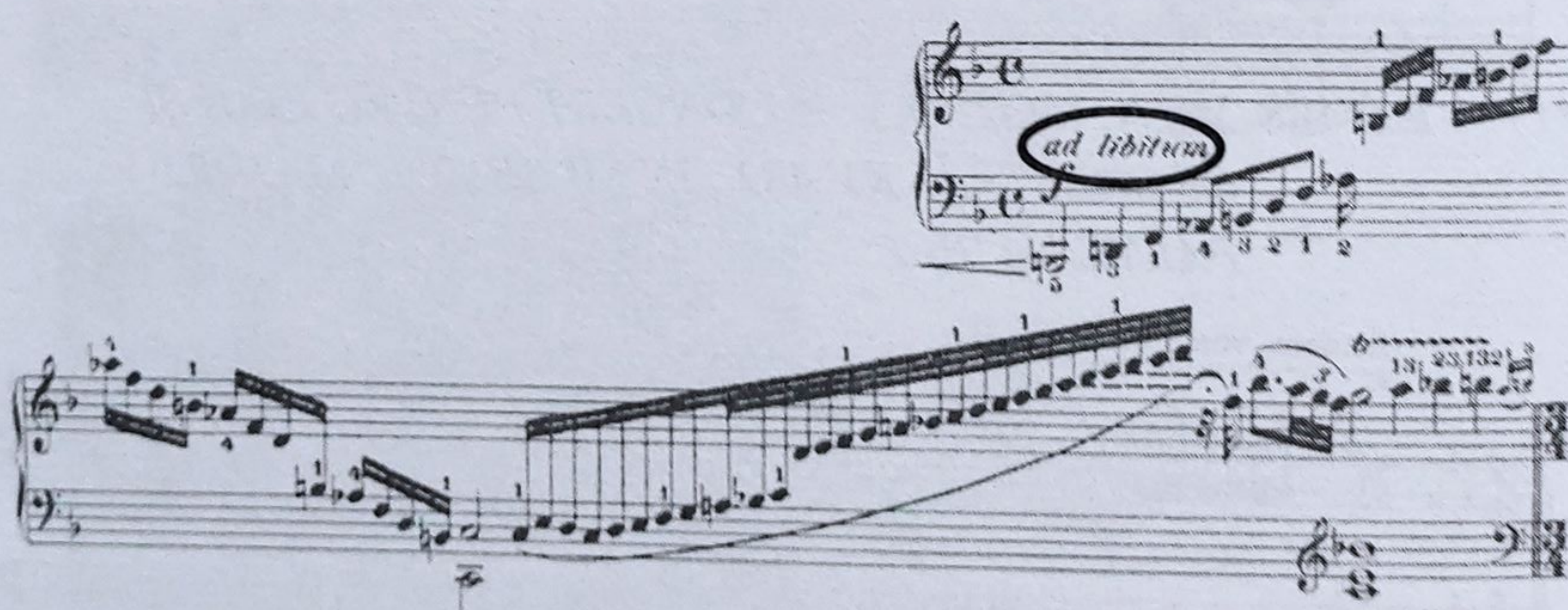
The musical score for Example 408 is a piano solo cadenza by Mozart. It is in E-flat major, 3/4 time. The score is marked 'Kadenz von J. N. Hummel.' and 'più cresc. ed accel.'.



AD LIBITUM

- Zona tempo-ului fluctuant, cu deschideri în ambele sensuri – aglomerare/rarefiere – este explicit demarcată prin indicația generică *ad libitum*, termen cu semnificații agogice și de caracter, în același timp:

Ex. 409 W. A. MOZART – 6 VARIATIUNI PENTRU PIAN, KV 398, ÎN FA MAJOR, VARIATIUNEA V



CAPITOLUL IV FORMA VARIAȚIONALĂ

Analiza sistematică și detaliată a tehnicilor de variație corelate principial conceptului ritmic, dezvoltată în cuprinsul prezentei lucrări, ar putea induce ideea potrivit căreia abordarea separată a „forme de variațiuni”²⁹ devine superfluă. Afirmția s-ar putea sprijini pe faptul că în exemplificările noastre am invocat frecvent, alături de alte forme muzicale, **variațiunea polifonică barocă** sau **tema cu variațiuni clasică**.

Totuși, chiar dacă fenomenul variației ritmice a fost tratat în mod constant din perspectiva relației complementare dintre nivelurile micro- și macrotimporal, invocând permanent analogii, corespondențe, simetrii și racorduri specifice, o focalizare a observației pe asamblarea operațiilor configurativ-transformaționale în cadrul unei forme unitare nu poate fi decât benefică, întregind demersul analitic prin noi argumente și concluzii.

Principiul variațional este organic implicat în tot ceea ce înseamnă evoluție și transformare în contextul discursivității limbajului sonor. Aparenta dilemă generată de oportunitatea asocierii lui cu o formă muzicală specifică este rezolvată conceptual de Valentin Timaru, atunci când afirmă că: „**formele de variațiuni** sunt acea mare categorie de forme muzicale în care **principiul variațional devine principiu hegemon**, prin **raportarea la o articulație muzicală reper**, prin **obligativitatea manifestării lui în continuitate** și prin **ordonarea procedeele variaționale** după anumite criterii (s.a.)”³⁰.

Definiția, gravitând în jurul conceptului de **articulație-reper** (tema variațiunilor) îi oferă autorului citat posibilitatea de a distinge, odată cu determinarea procedeele variaționale utilizate, patru categorii de forme variaționale:

²⁹ Termenul aparține lui Valentin Timaru; *cfr. Compendiu de Forme și Analize muzicale*, Brașov, Universitatea Transilvania, Facultatea de Muzică, 1997.

³⁰ *Ibidem*, p. 165.

- **Variațiuni pe ostinato** (variațiuni polifonice);
- **Variațiuni ornamentale** (variațiuni omofone-strict);
- **Variațiuni de caracter;**
- **Variațiuni libere.**

Evident, ca în orice tentativă de tipologizare, se impune precizarea că între cele patru categorii există elemente de simbioză iar asocierea lor cu anumite epoci stilistice este, la rândul ei, relativă. Totuși, principal vorbind, **Variațiunile pe ostinato** sunt caracteristice Barocului, **Variațiunile stricte** – Clasicismului vienez, **Variațiunile de caracter** – Romantismului iar **Variațiunile libere** – Postromantismului și epocii contemporane.

În ceea ce ne privește, ne vom ocupa în continuare de primele două categorii, circumscrise stilistic epocilor Barocului și Clasicismului muzical:

1. VARIAȚIUNILE PE OSTINATO

Din această primă categorie de variațiuni fac parte, cu titlu reprezentativ, **ciacona** și **passacaglia**, iar cel care le-a dat configurație stilistică exemplară este, fără îndoială, J. S. Bach. Atât *Ciacona* din *Partita a II-a pentru violină solo*, în *re minor* cât și *Passacaglia pentru orgă în do minor* au constituit obiectul unor analize de referință, muzicologia românească deținând o serie de contribuții notabile, dintre care le amintim pe cele ale lui Sigismund Toduță³¹ și Valentin Timaru³².

Abordările complexe ale autorilor citați nu sunt coergitive. Dimpotrivă, ele stimulează lectura polisemică și invită la formularea unor puncte de vedere alternative sau complementare. Este condiția „operei deschise” care nu poate fi eludată de nici un receptor al creației artistice în general, și al celei muzicale, în particular.

Am vrea să reproducem, însă, integral, o sinteză comparativă a lui Valentin Timaru, care clarifică, în opinia noastră, identitatea formelor variaționale de passacaglie și ciaconă, supuse deseori confuziei și ambiguității³³.

³¹ Sigismund Toduță – *op. cit.*, vol. III, pp. 72-115.

³² Valentin Timaru – *op. cit.*, pp. 167-187.

³³ *Ibidem*, pp. 185-186.

PASSACAGLIA

În ambele tipuri de variațiuni se disting **planul variațional** și **planul ostinato**, componente esențiale ale formei.

Planul ostinato este o linie melodică având personalitate distinctă, rămânând ca atare pe parcursul întregii lucrări.

TEMA de passacaglie se prezintă monodic în bas, deschizând astfel planul ostinato.

Planul variațional apare ca un plan distinct față de planul ostinato: de aici și caracterul liniar polifonic al discursului.

Tema de passacaglie ca unitate melodică fixă, plan de referință pentru dinamica formei, nu permite în consecință părăsirea tonalității de bază.

CIACONA

Planul ostinato este un bas de esență armonic-funcțională, primind în consecință puține posibilități de individualizare.

Ființează sub forma unui quasi **cantus firmus** al mersului treptat coborâtor de la **T** la **D**.

TEMA de ciaconă se prezintă ca o articulație muzicală complexă unde distingem un **c. f.** al planului ostinato și vocile însoțitoare ce o personalizează (în mod special prin discant), voci care vor primi o suficientă importanță în procesul de desfășurare al variațiunilor.

Planul variațional se va intersecta mereu cu planul ostinato până acolo unde acesta din urmă va dispărea: de aici și caracterul pronunțat armonic al discursului muzical.

Tema de ciaconă ca și esență a unei scheme armonic-funcționale, grefată pe acel bas obligat (**c. f.**), permite o evoluție a discursului muzical și la tonalitatea omonimă.

1.1. J. S. BACH – PASSACAGLIA PENTRU ORGĂ, BWV 582, ÎN DO MINOR

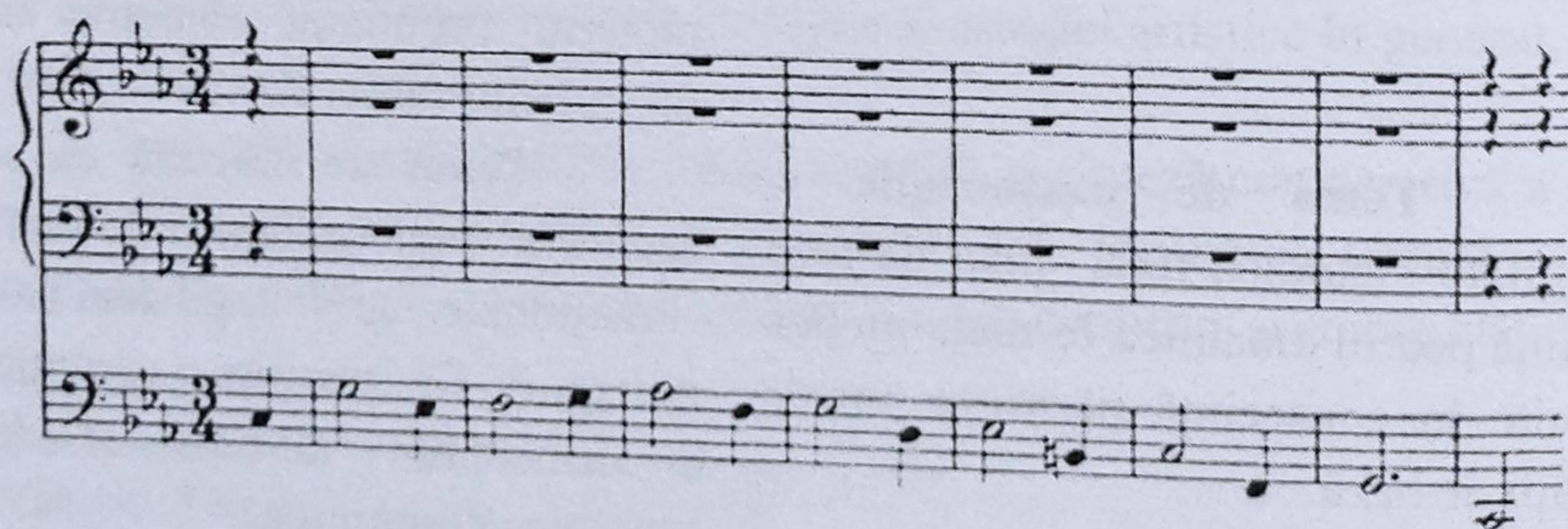
Exegezele dedicate capodoperei bachiene deschid perspective multiple de abordare. Le-am invocat din rigoare științifică și din dorința de a oferi lectorului (virtual) satisfacția unei informări complete. Demersul nostru are, însă, drept finalitate relevarea dimensiunii configurativ-ritmice prinsă în procesul variațional, motiv pentru care toate observațiile ulterioare se vor concentra în această direcție.

TEMA

Expusă monodic, **tema de passacaglie** constituie planul referențial repetitiv, autentic *basso ostinato* plasat în registrul grav al pedalierului orgii. Constituită simetric dintr-o perioadă de 8 măsuri, indivizibilă frazic și particularizată prin reiterarea troheului cu incipit anacruhic, bolta melodică (pantă-contrapantă) devine reperul invariabil al formei, în spațiul căruia se vor edifica cele 20 de variațiuni.

Toate datele structurale converg spre ideea unui *summum* configurativ stabil, nemodulant, ce se autoperpetuează în virtutea evoluției prin contrast a straturilor variaționale superpoziționate. În contextul unui plan armonic restrictiv, rolul dinamizării și gradației procesului evolutiv va fi preluat, în cea mai mare măsură, de factorul transformațional-ritmic.

Ex. 410



1.1. J. S. BACH – *PASSACAGLIA* PENTRU ORGĂ, BWV 582, ÎN DO MINOR

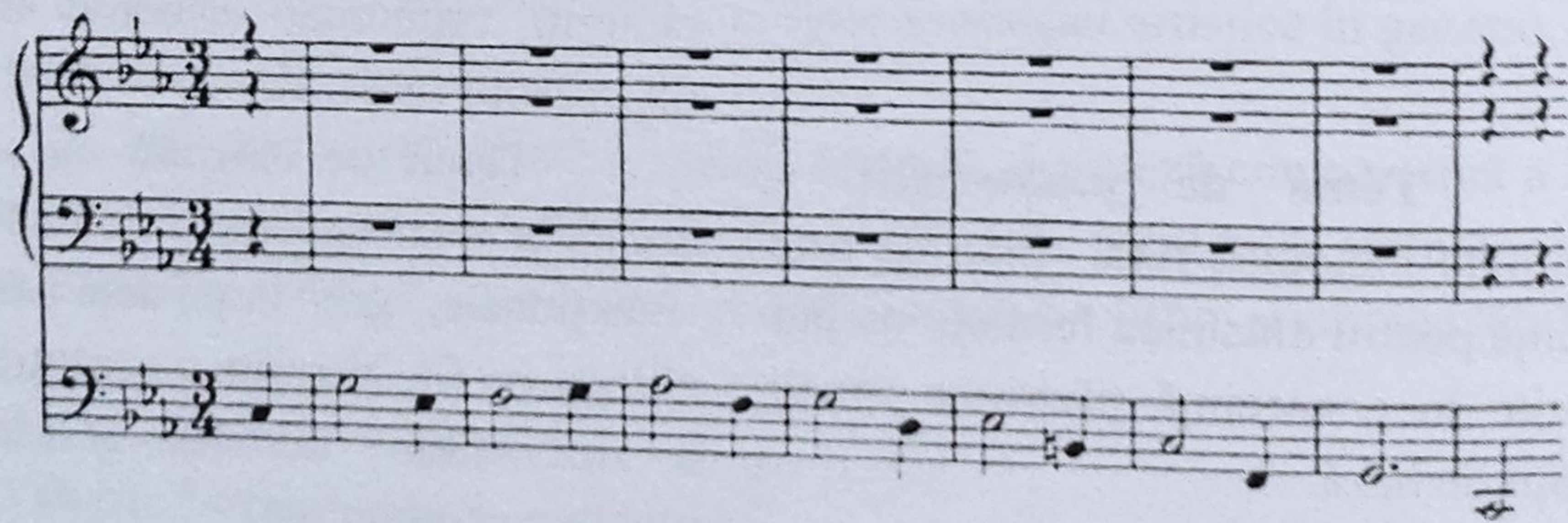
Exegezele dedicate capodoperei bachiene deschid perspective multiple de abordare. Le-am invocat din rigoare științifică și din dorința de a oferi lectorului (virtual) satisfacția unei informări complete. Demersul nostru are, însă, drept finalitate relevarea dimensiunii configurativ-ritmice prinsă în procesul variațional, motiv pentru care toate observațiile ulterioare se vor concentra în această direcție.

TEMA

Expusă monodic, **tema de passacaglie** constituie planul referențial repetitiv, autentic *basso ostinato* plasat în registrul grav al pedalierului orgii. Constituită simetric dintr-o perioadă de 8 măsuri, indivizibilă frazic și particularizată prin reiterarea troheului cu incipit anacruhic, bolta melodică (pantă-contrapantă) devine reperul invariabil al formei, în spațiul căruia se vor edifica cele 20 de variațiuni.

Toate datele structurale converg spre ideea unui *summum* configurativ stabil, nemodulant, ce se autoperpetuează în virtutea evoluției prin contrast a straturilor variaționale superpoziționate. În contextul unui plan armonic restrictiv, rolul dinamizării și gradației procesului evolutiv va fi preluat, în cea mai mare măsură, de factorul transformațional-ritmic.

Ex. 410



VARIAȚIUNILE I – II (4 voci)

Stratificare complementară quadrivocală, cu aport repetitiv-secvențial, pe microstructuri celulare derivate ritmic prin exacerbară sincopal-contratimpată a incipitului anacruizic-tematic; ostinație izoritmă polivalentă (suprapunere de 4 formule ritmice diferite):

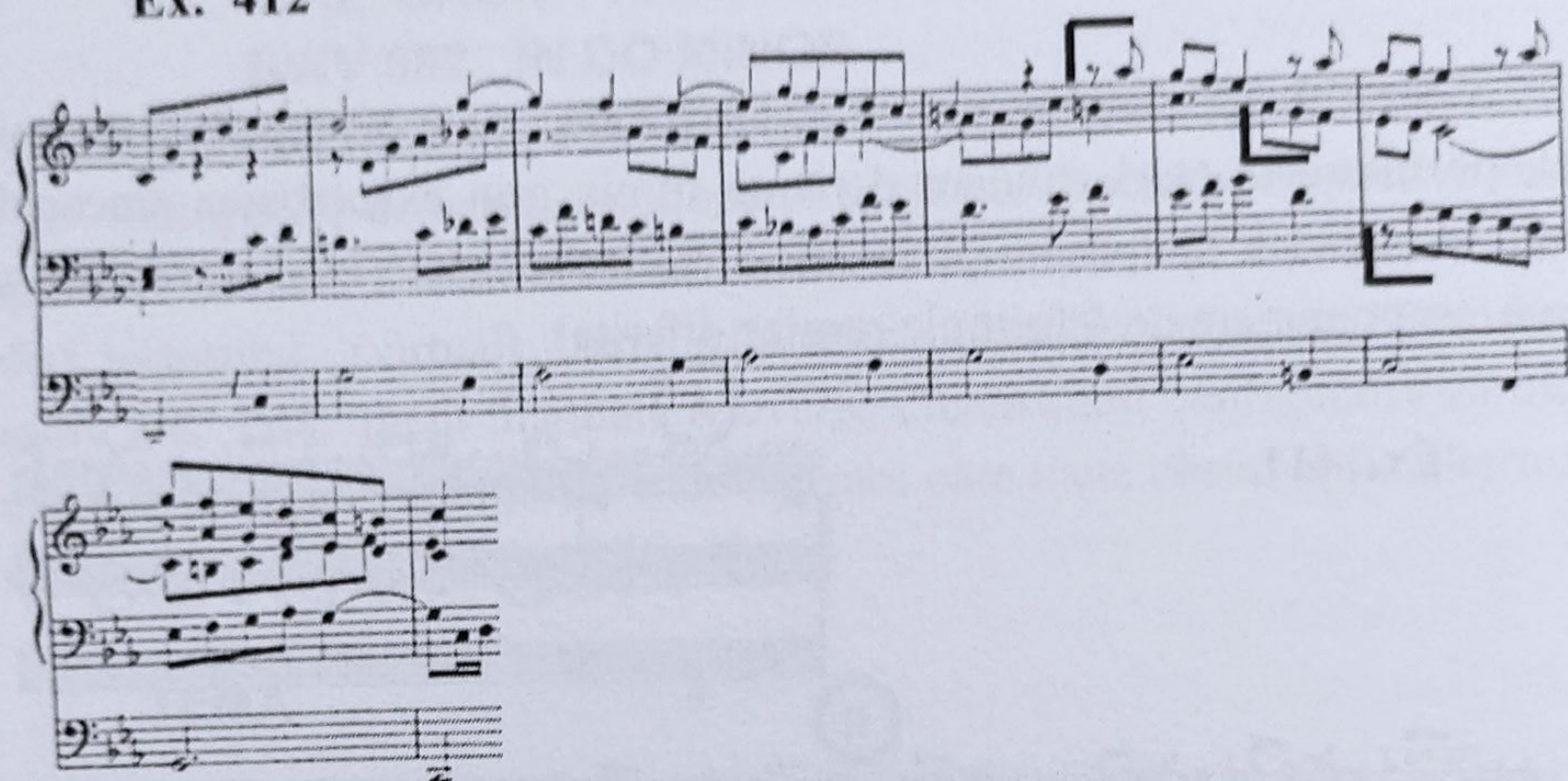
Ex. 411

$\frac{3}{4}$	z	z	7		7		
$\frac{3}{4}$	z	z	7		7		
$\frac{3}{4}$	z	z	7		7		
$\frac{3}{4}$	z	z	7		7		

VARIAȚIUNEA III (4 voci)

Noul alineat (poli)ritmic circumscrie adițional o treaptă superioară de densitate, apelând într-o primă fază la segmentare pentru ca ulterior, microstructura derivată (de tip peon IV) să fie angrenată într-un *stretto* triplu stratificat:

Ex. 412



DERIVARE

STRETTO

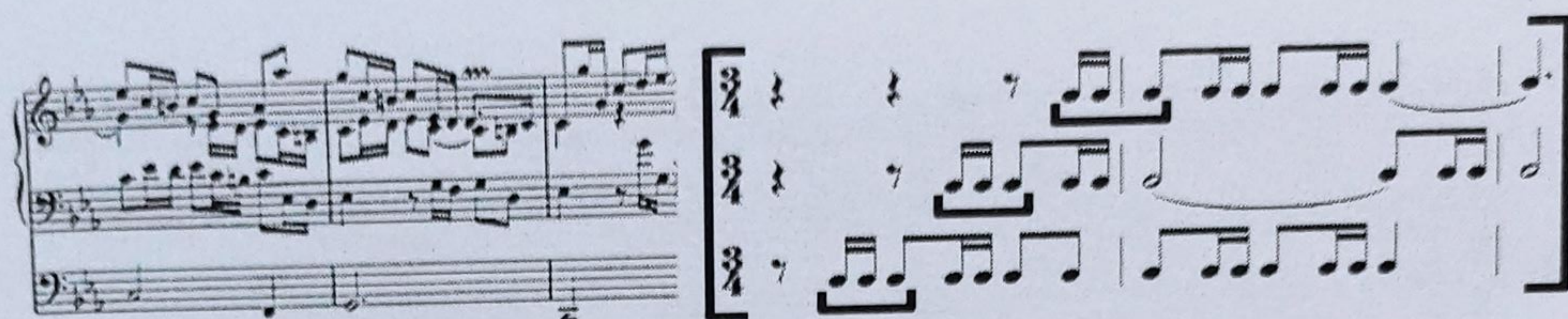
Musical notation for DERIVARE and STRETTO variations, showing rhythmic patterns in 3/4 time.

VARIAȚIUNEA IV (4 voci)

Filiera aglomerării graduale câștigă o nouă treaptă prin generalizarea pulsației de șaisprezecimi, edificată pe modelul repetitiv-secvențial ana-pestic, într-o nouă dimensiune a ritmului complementar:

Ex. 413

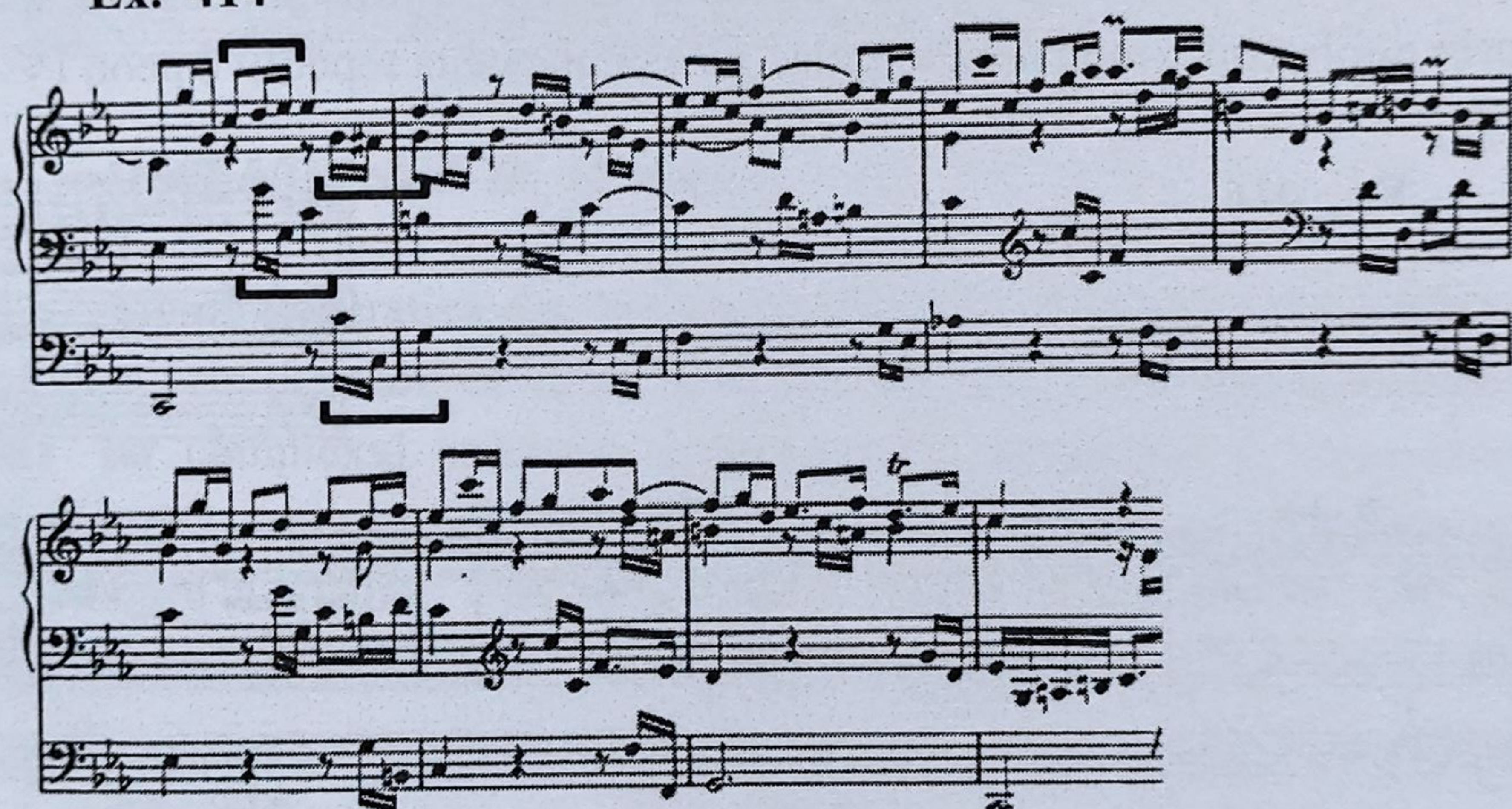




VARIAȚIUNEA V (4 voci)

Impulsul anapestic este generalizat, angrenând însăși tema-ostinato în ritmica polistratificată a segmentului variațional:

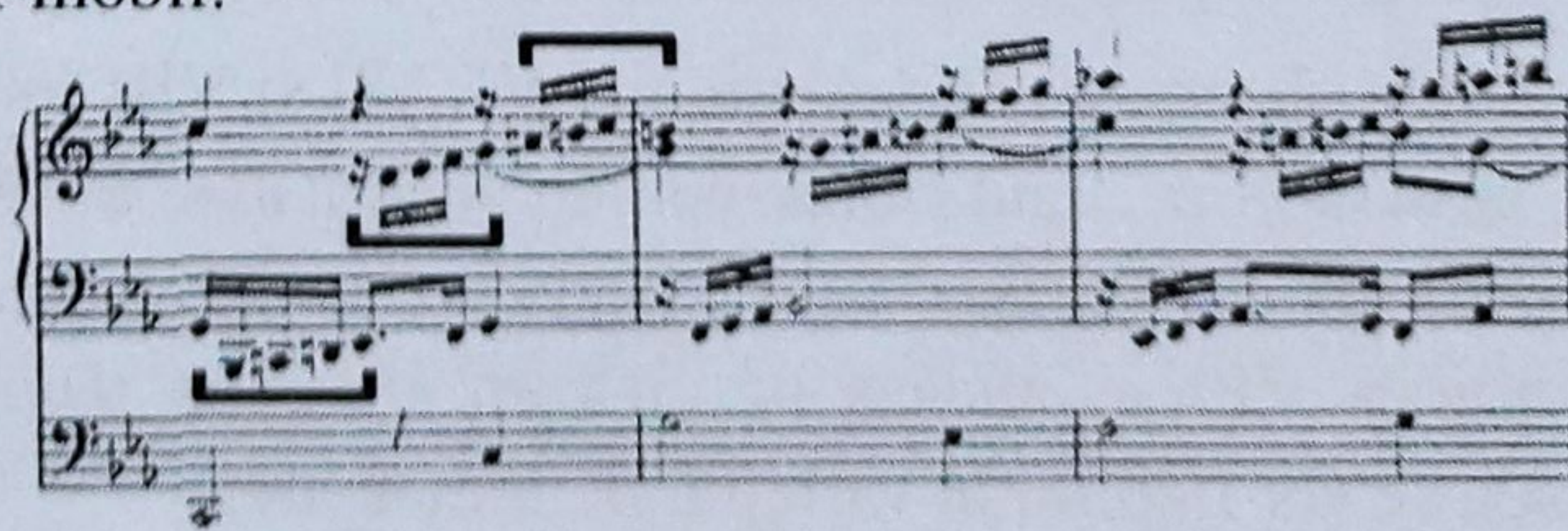
Ex. 414

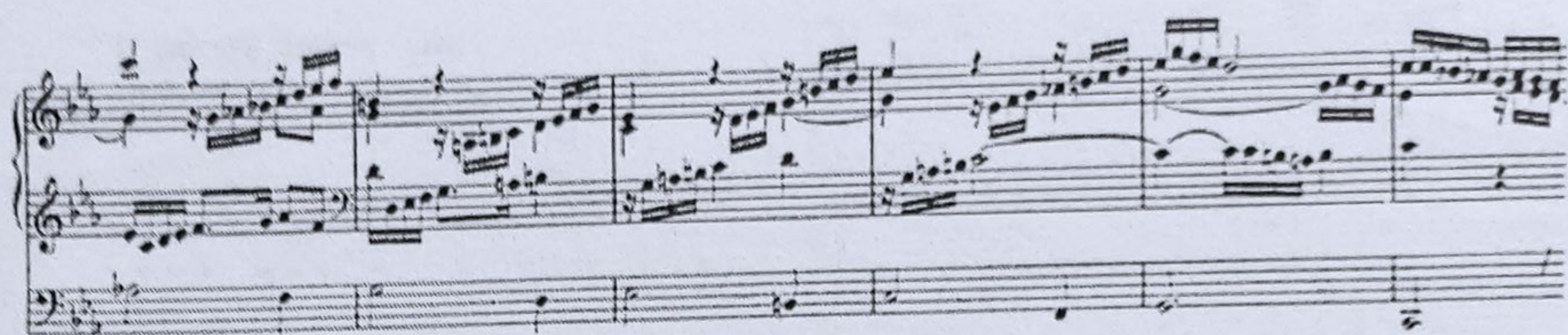


VARIAȚIUNEA VI (4 voci)

Destructurarea ritmică a temei-ostinato a fost episodică. Ea își reia forma originală, în timp ce straturile superioare edifică o diagonală ascendentă triplu etajată, prin aportul generativ al formulei de peon IV diminuat, într-o ritmică global-complementară, întregită prin cupluri alternative de tipul sunet-pauză și fix-mobil:

Ex. 415

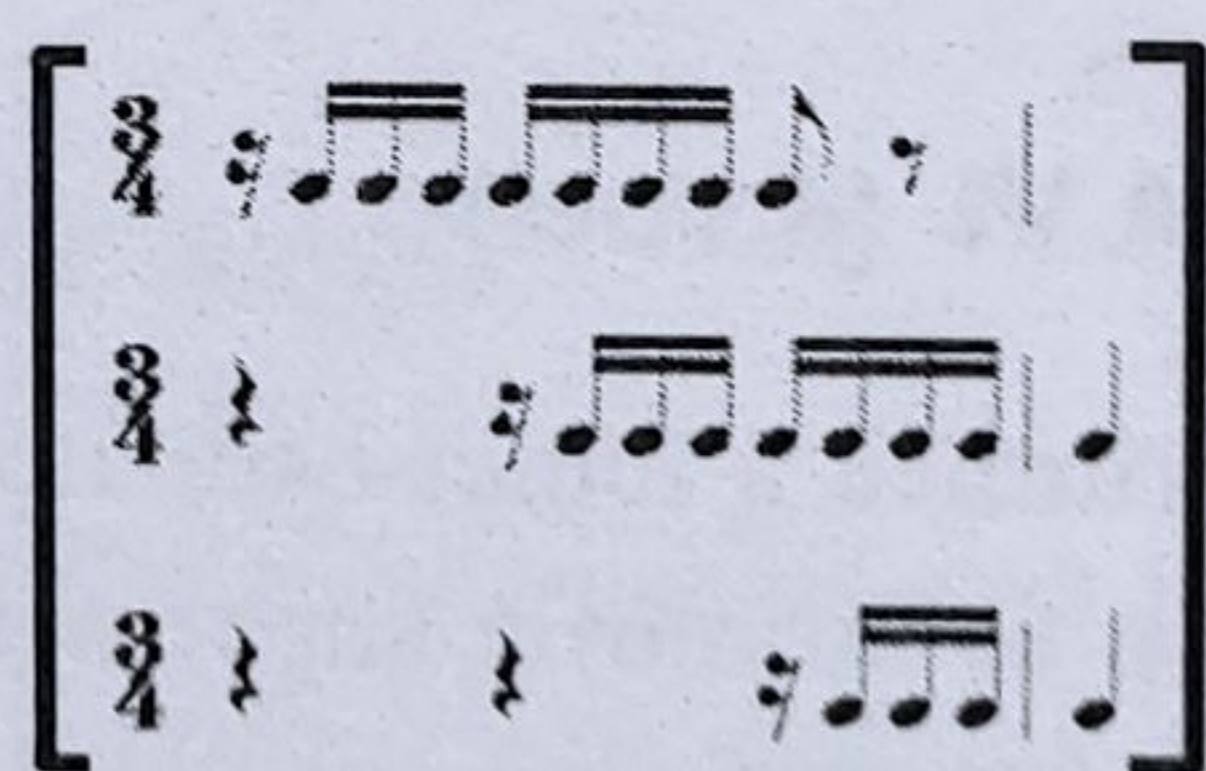
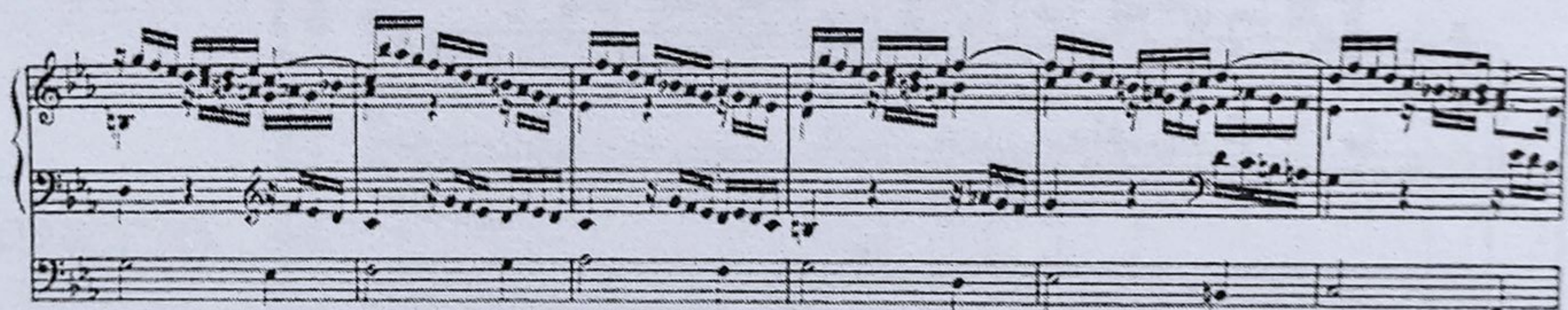




VARIAȚIUNEA VII (4 voci)

În același registru pulsatoriu, pe contrasens (descendent) de această dată, noul segment variațional dobândește relief ritmic și densitate sporită prin dubla conexiune tetracordală, prinsă în catena repetitivă peon IV:

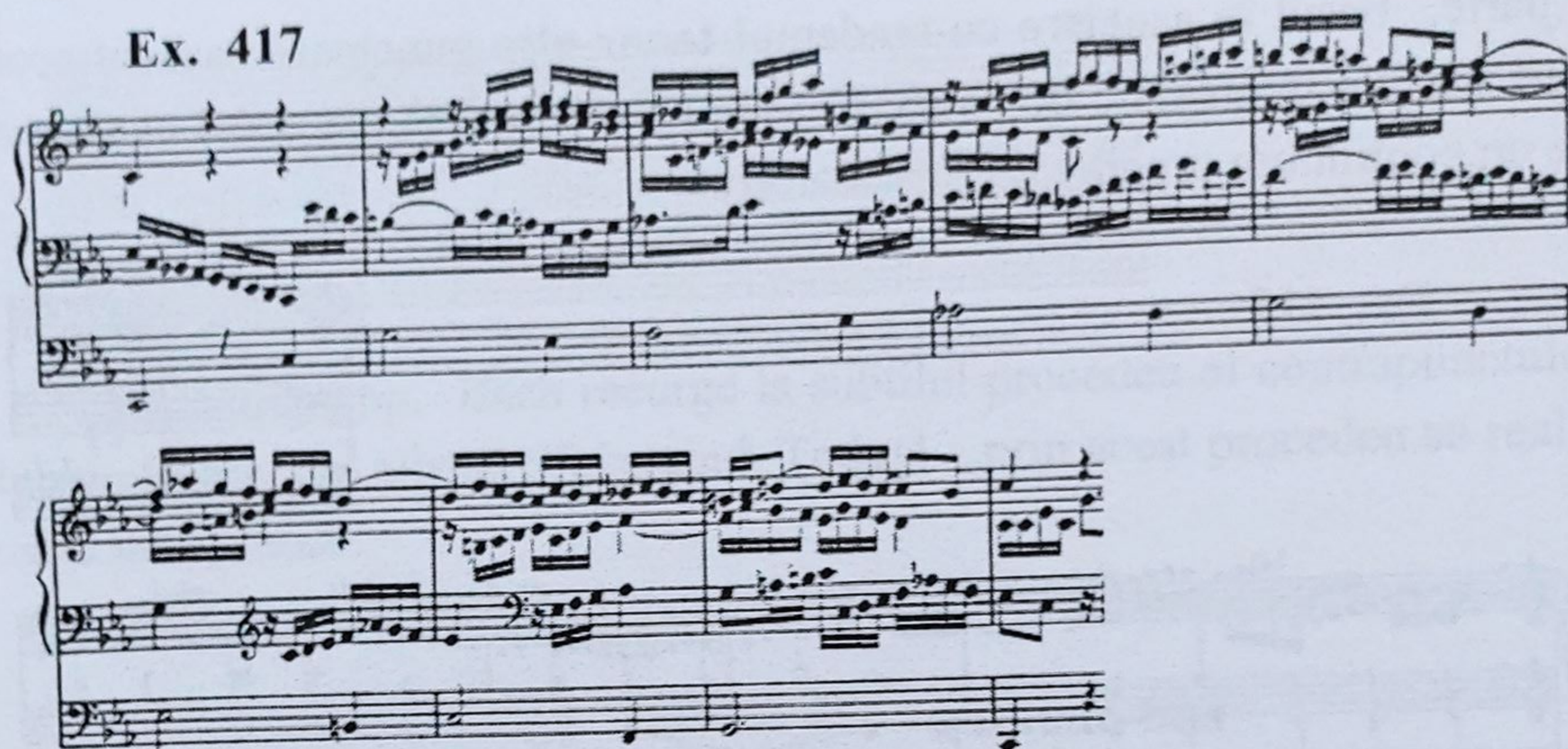
Ex. 416



VARIAȚIUNEA VIII (4 voci)

Cu observația că variațiunile VI, VII și VIII formează un ciclu organic, structurat pe fond ritmic comun și densitate în continuă progresie, să precizăm că linearitatea convergent-divergentă a planurilor melodice din variațiunea VIII evoluează pe un ritm ale cărui tendințe de uniformizare globală se vor împlini în variațiunile următoare:

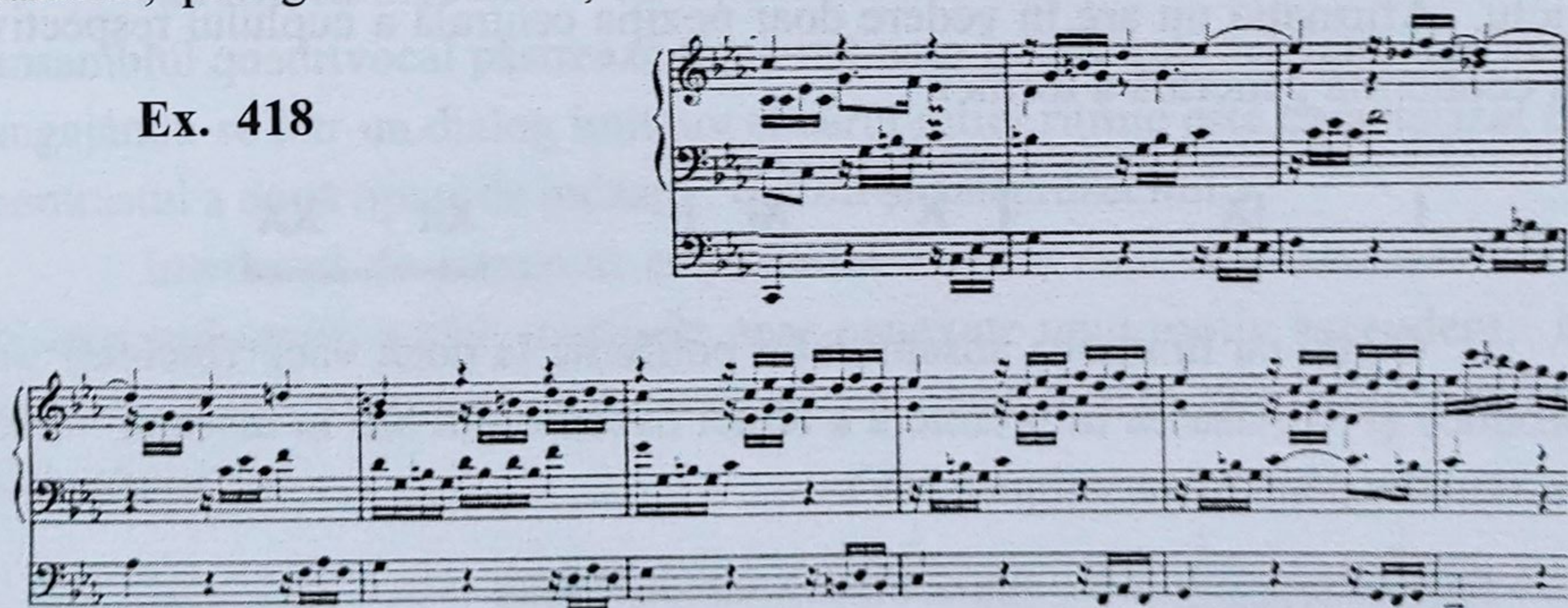
Ex. 417



VARIAȚIUNEA IX (4 voci)

Figura generativă din variațiunile VI, VII și VIII prinde consistență melodică prin derivare celulară (incipitul **do-sol** devine **do-mi bemol-do-sol**) iar complexul polifonic quadrivocal – incluzând și tema-ostinato transfigurată – evoluează complementar, prin mișcarea ritmică alternativă de întregire a vocilor. Să observăm izoritmia cuplurilor de terțe-septe paralele, prefigurată în variațiunile antecedente:

Ex. 418

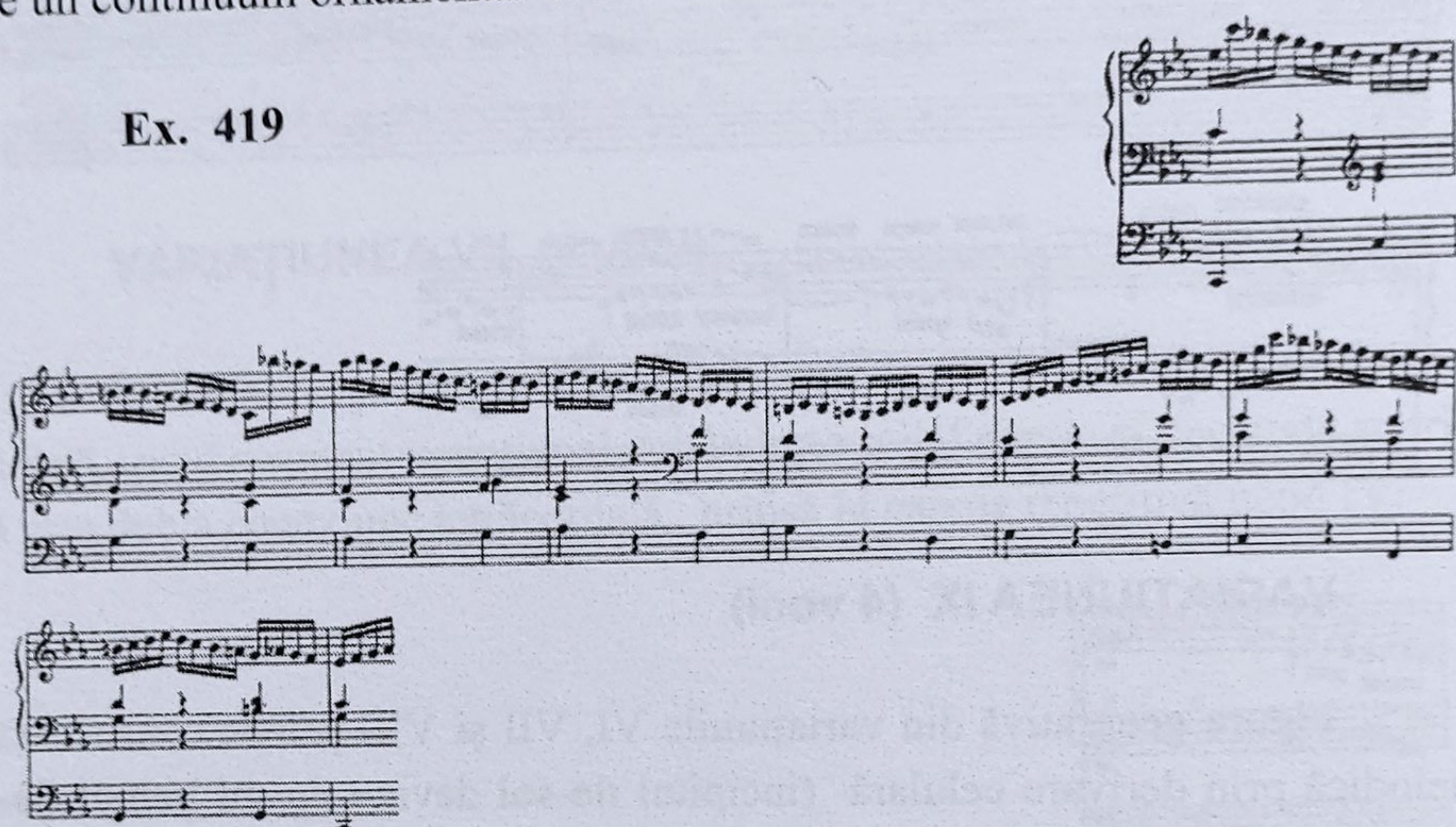


VARIAȚIUNEA X (4 voci)

Acest segment al formei generează primul efect major de discontinuitate, prin contrastul radicalizat al planurilor interconexate. Astfel, pe de

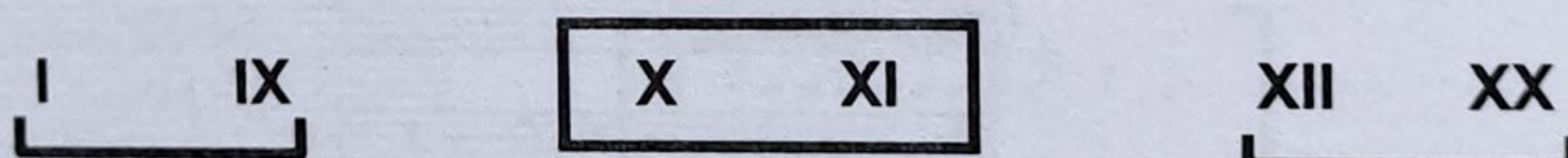
o parte, basul în asociere cu tandemul **tenor-alto** punctează sacadat acorduri masive intercalate de pauze iar, pe de altă parte, discantul evoluează pe un continuum ornamental-ondulatoriu:

Ex. 419



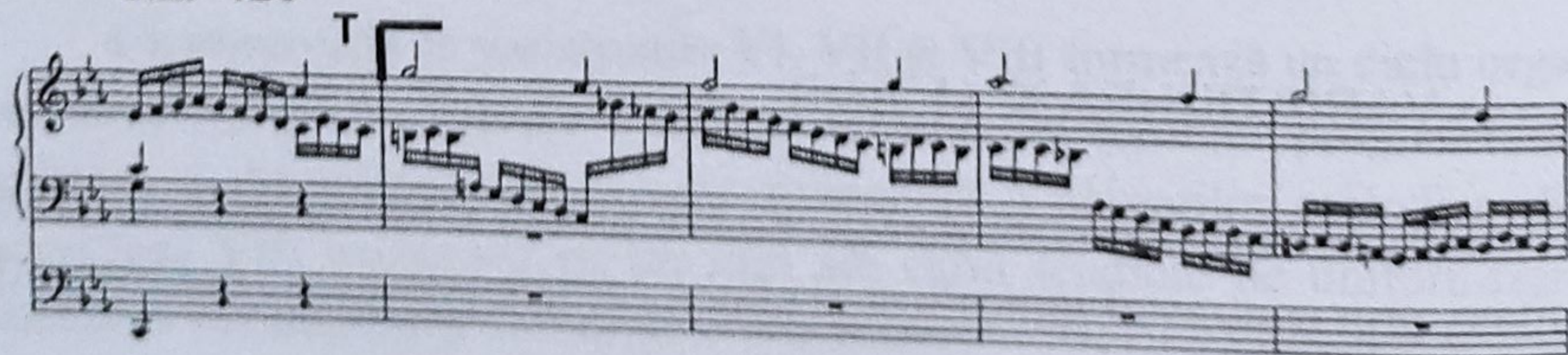
VARIAȚIUNEA XI (2 voci, bicinia)

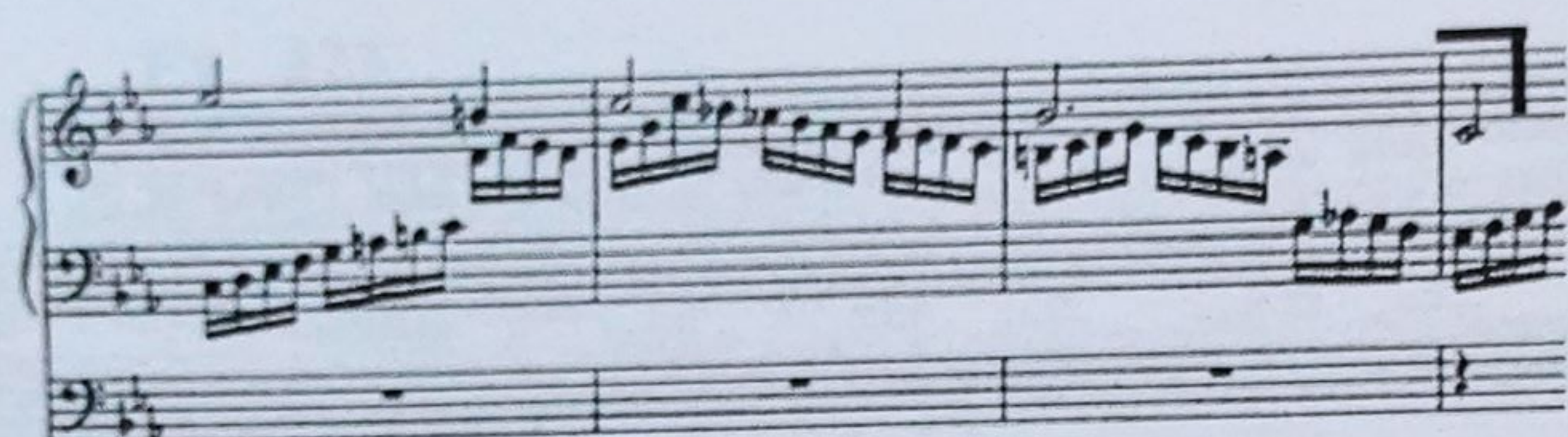
Variațiunile X și XI reprezintă axa de simetrie a întregului ciclu. Afirmatia nu are în vedere doar poziția centrală a cuplului respectiv în economia generală a formei:



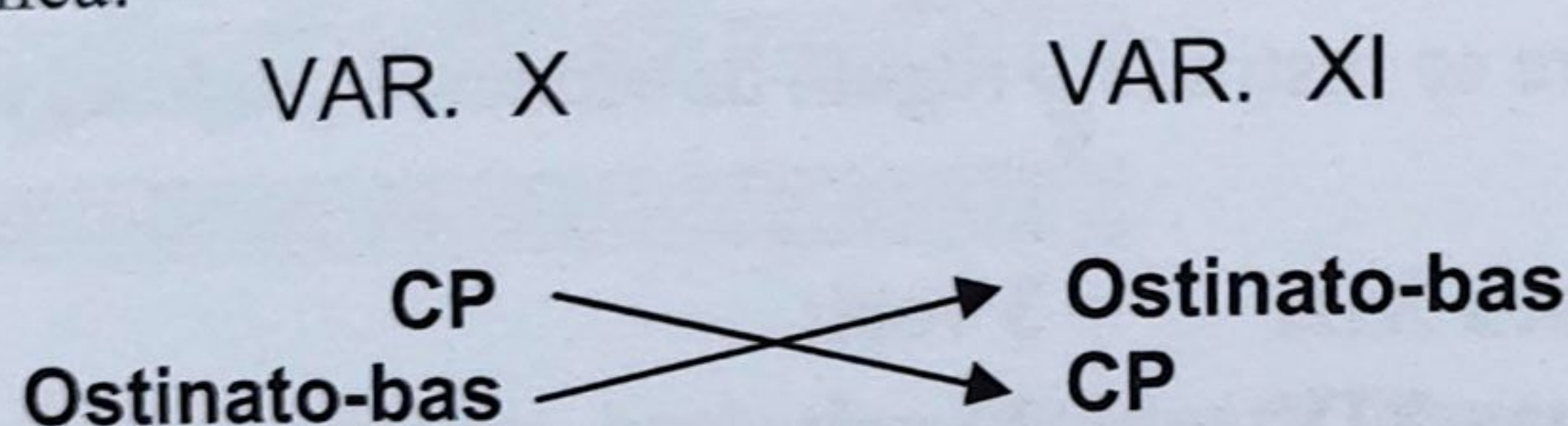
Odată cu limitarea ansamblului polifonic la două voci (bicinia) se produce și deplasarea în premieră a temei ostinato din bas în discant, unde va rămâne până în variațiunea XVI:

Ex. 420





În acest scop, Bach recurge la subtilul procedeu al contrapunctului dublu. După cum afirmă Sigismund Toduță „prin acest procedeu se realizează inversiunea:



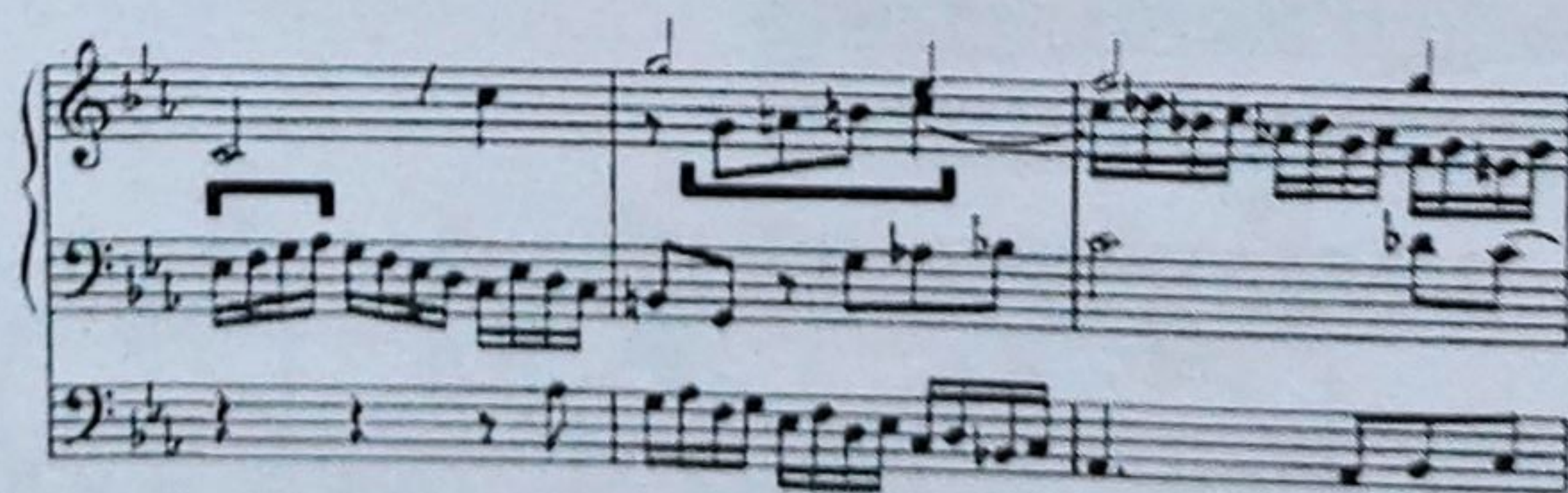
chemată să creeze osmoza între cele două variațiuni. Datorită acestui fenomen, Variațiunile X-XI se transformă din axă de simetrie într-o axă de simetrie «în oglindă»³⁴.

VARIAȚIUNEA XII (4 voci)

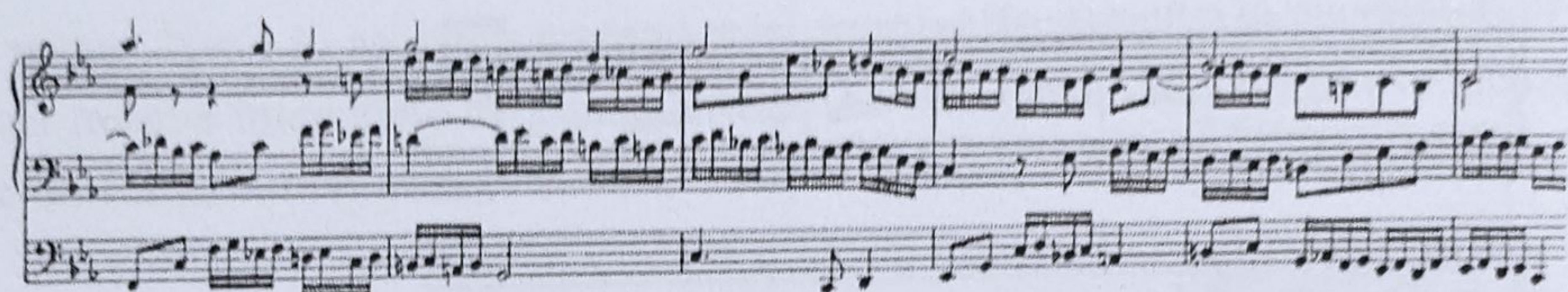
Rarefierea bivocală a variațiunii XI a fost episodică. Revenirea la ansamblul quadrivocal păstrează tema-ostinato în discant, celelalte trei voci angajându-se într-un dialog imitativ al cărui relief ritmic este caracterizat de contrastul a două tipuri de pulsație: optimi și șaisprezecimi.

Interesant de remarcat este modul în care sunt corelate cele două planuri pulsatorii: astfel, optimile apar conexeate unui motiv ascendent, în timp ce șaisprezecimile susțin panta descendentă a unei linii microsecvențial-articulate:

Ex. 421



³⁴ Sigismund Toduță – *op. cit.*, vol. III, p. 85.



VARIAȚIUNEA XIII (3 voci)

Variațiunea precedentă a constituit punctul culminant al acumulărilor. În continuare se instituie o regulă de reducere graduală a densității vocale în trei etape:

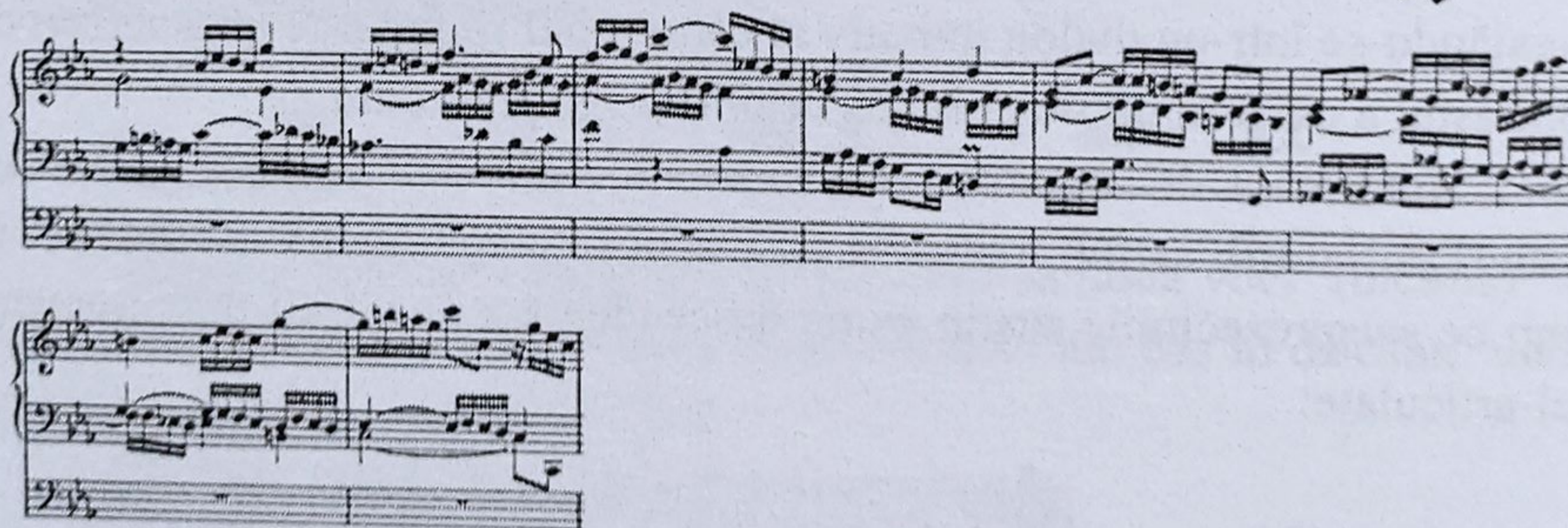
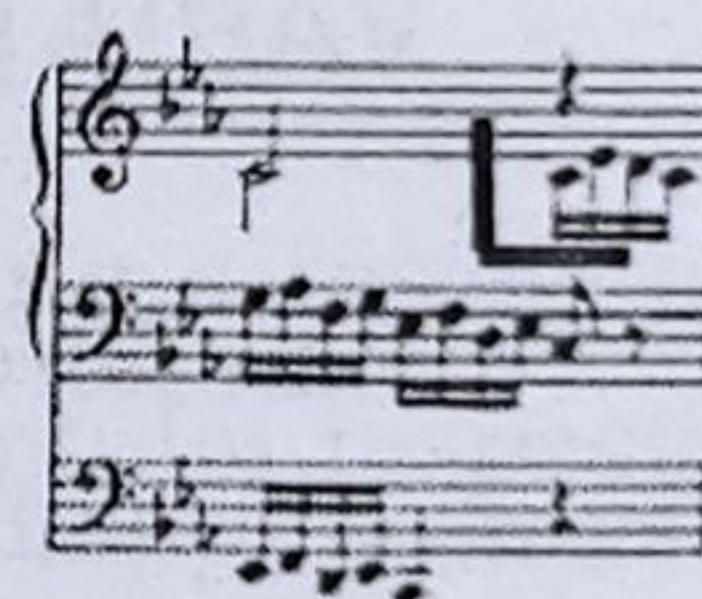
Variațiunea XIII – 3 voci;

Variațiunea XIV – 2 voci;

Variațiunea XV – 1 voce.

În cadrul acestui proces, tema-ostinato este supusă metamorfozei ornamentale, liber articulate și părăsește registrul discantului pentru a evolua pe o poziție intermediară. Contrapunctul imitativ al celorlalte două voci este modelat în aceeași manieră ornamental-circulară, denumită *adoratio* în retorica vremii:

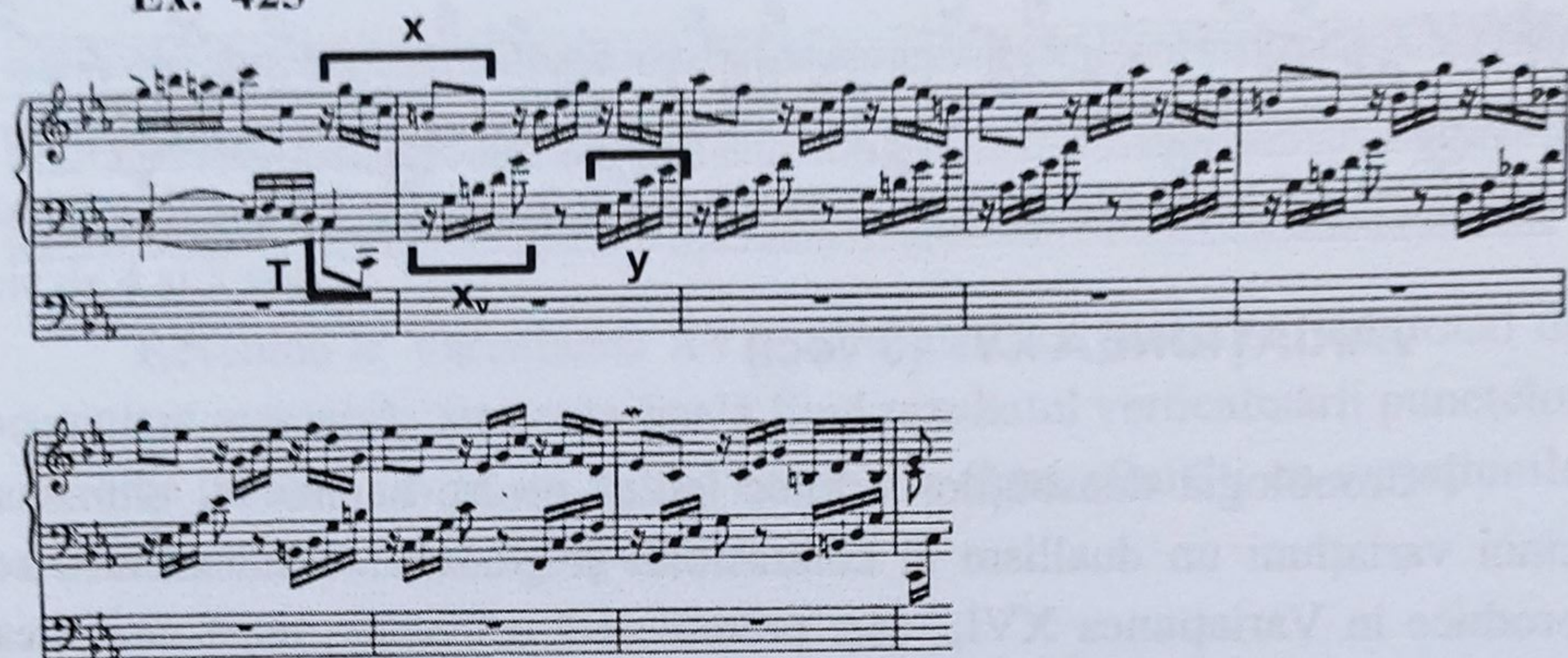
Ex. 422



VARIAȚIUNEA XIV (2 voci)

In extremis, variațiunea XIV recurge la o melodică figurativ-arpegială, pe un model de articulare ascendent-descendent, care urmează un plan distributiv-bivocal:

Ex. 423



Virtuozitatea scriiturii bachiene facilitează transparența tematică, etalând, într-o continuă pendulare asimetrică, profilul melodic al basului-ostinato originar. Modelul izoritmnic, perpetuat la nivelul întregii variațiuni, este structurat complementar și promovează prin juxtaponere (preponderentă) și incidență verticală (intermitentă) trei microsegmente de bază: **x**, **x_v** și **y**.

VARIAȚIUNEA XV (una voce)

Punctul *terminus* al rarefierii vocale instituie coordonatele evoluției monodice, Variațiunea XV preluând disponibilul arpegial-figurativ al variațiunii anterioare, pe care îl propulsează în jeturi ascendente cu periodicitate simetrică. Monodia este aparentă deoarece, în realitate, scriitura edifică o polifonie latentă, în care distingem un plan-bază, purtător al temeio-ostinato și un plan-corelat care susține perorația arpegial-armonică:

Ex. 424

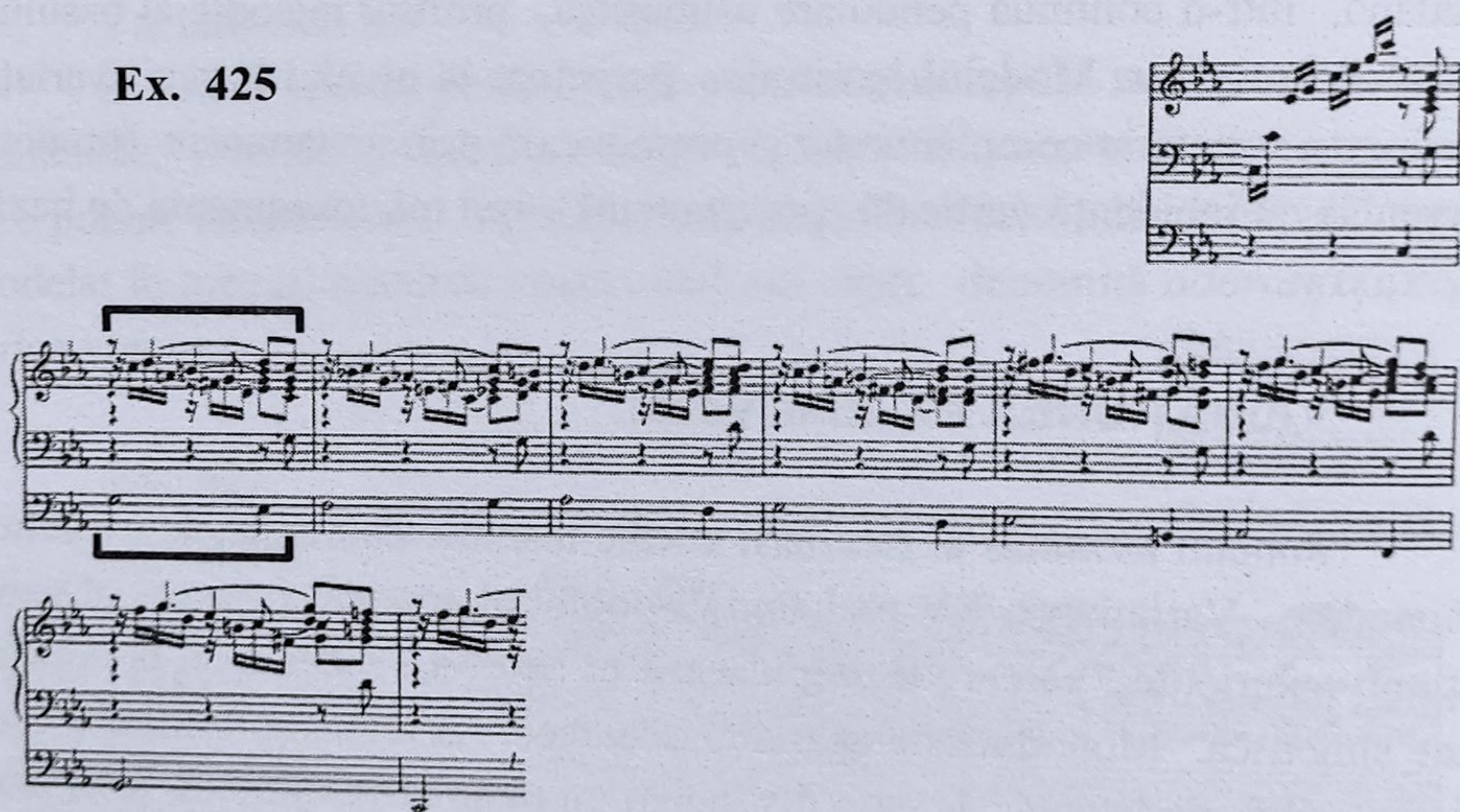




VARIAȚIUNEA XVI (6 voci)

Cronologia densităților ritmice indică pentru hem ciclul ultimelor cinci variațiuni un dualism al contrastului și gradației. Radicalizarea se produce în Variațiunea XVI, care promovează ostentativ, după rarefierea monovocală din Variațiunea XV, polistratificarea extremă a complexului de 6 voci:

Ex. 425



Filiera densităților viitoare deține următoarele grade:

Variațiunea XVI	– 6 voci;
Variațiunea XVII	– 3 voci;
Variațiunea XVIII	– 4 voci;
Variațiunea XIX	– 4 voci;
Variațiunea XX	– 5 voci.

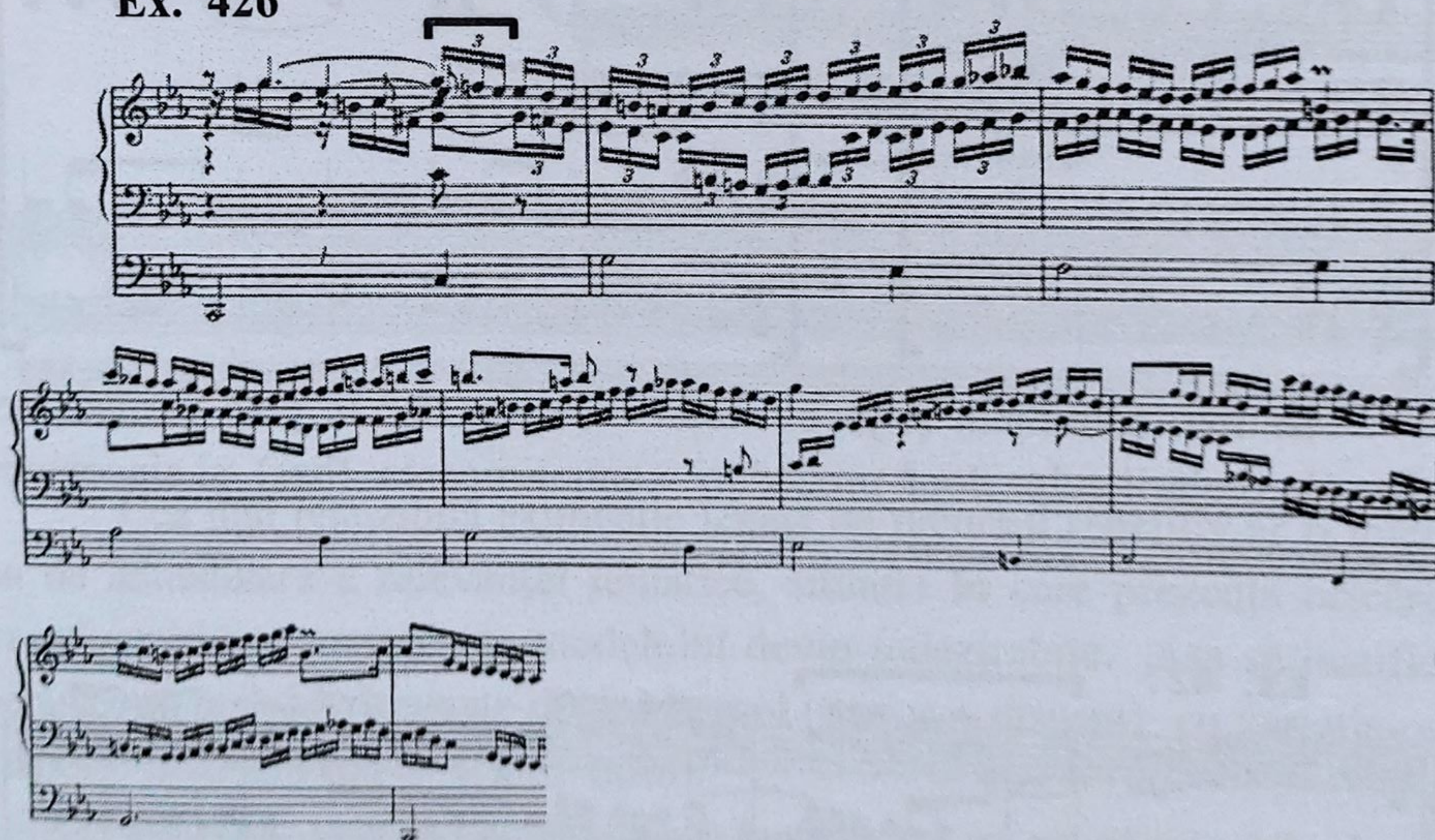
Se observă cum, după opoziția simetrică 3 (Variațiunea XV) – 6 (Variațiunea XVI) – 3 (Variațiunea XVII), Bach revine la principiul gradăției, ultimele 3 variațiuni fiind realizate pe structura complexului polifonic de 4 și 5 voci.

Revenind la Variațiunea XVI, să remarcăm procedeul adițional de acumulare armonică, structura finală fiind rezultatul verticalizării punctelor succesive de atac, după un model ritmic ale cărui afinități cu variațiunile anterioare sunt mai mult decât evidente.

VARIAȚIUNEA XVII (3 voci)

Odată reinstaurată în registrul grav al pedalierului, tema-ostinato își acceptă condiția invariabilă originară, cedând planului superior prerogative transformaționale sporite:

Ex. 426



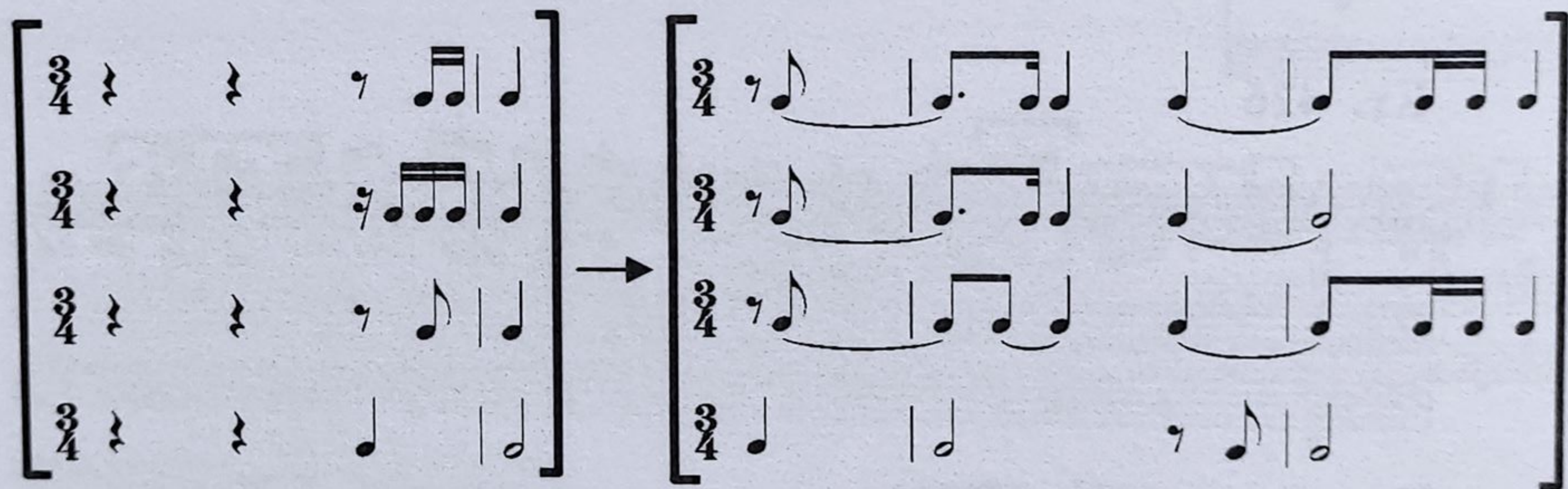
Constituit izoritmnic prin recurs la formula generativă de triolet pe optime (apariție singulară în context, dar intens pregătită prin arhetipalul

peon IV diminuat), arcul melodic edifică un plan contrastant în registrul acut, caracterizat prin strălucire și virtuozitate instrumentală. Nu întâmplător, numeroși analiști pledează pentru identificarea Variațiunii XVII cu momentul de *climax* al întregului ciclu³⁵.

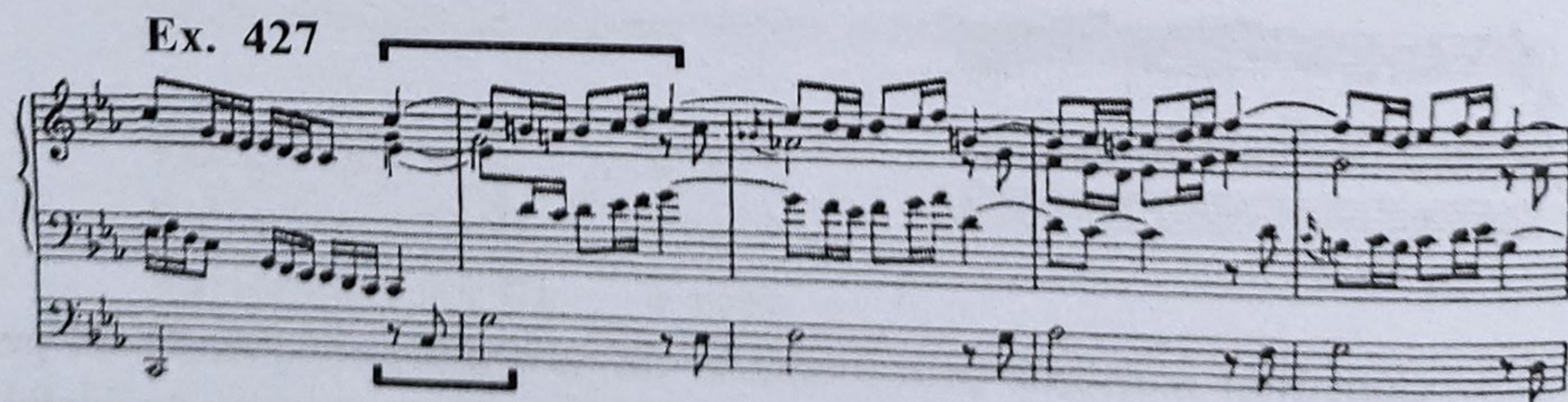
VARIAȚIUNEA XVIII (4 voci)

Apropierea finalului reclamă prezența sintezei. Racordul cel mai evident rezidă în fizionomia ritmică a temei-ostinato, exprimată prin aport contratimpal, în analogie cu procedurile transformaționale din Variațiunile V și IX.

Pe de altă parte, identificăm o nouă filiație prin raportare la Variațiunea I. Ne amintim de varietatea distribuției atacurilor și de aportul ritmic al fiecărei voci în rezolvarea tensiunilor disonante. Dacă planul armonic păstrează constantă schema de rezolvare, planul ritmic este supus variației:



Să mai subliniem și jocul variat al accentelor în plan vertical, rezultat al corelării celor două proceduri: contratimparea (bas) și sincoparea (suprastructură).



³⁵ Cfr. Sigismund Toduță – *op. cit.*, p. 89.



VARIAȚIUNEA XIX (4 voci)

Aparent paradoxal, perorației finale (încredințată Variațiunilor XIX și XX), Bach îi rezervă un tip de ostinație polivalentă verticală, a cărei întregire complementară edifică o însumare pulsatorie izocronă, la nivelul valorii de șaisprezecime – densitatea maximă a ciclului variațional:

Ex. 428



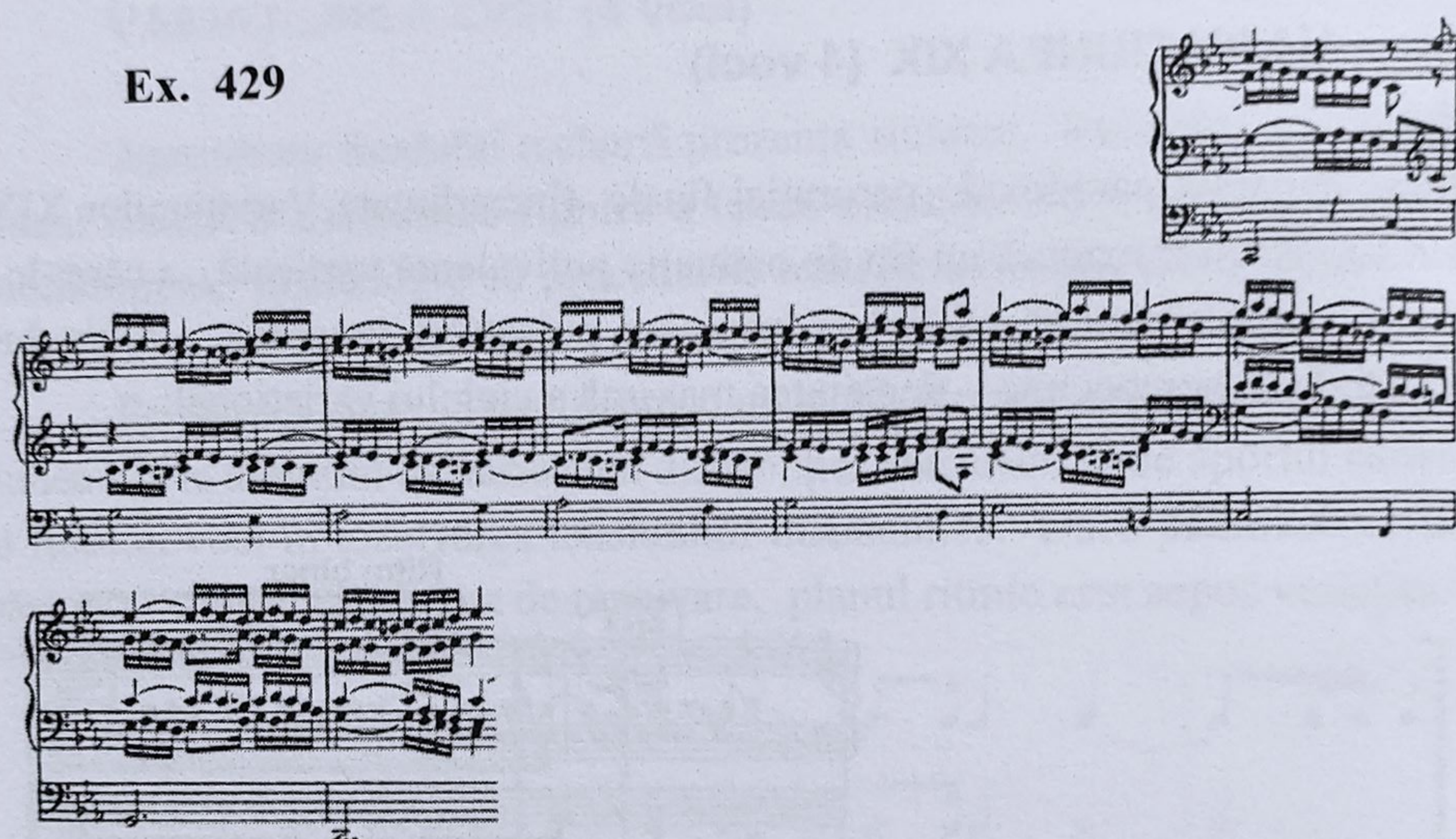
Cea mai plauzibilă explicație legată de recursul repetitiv ar fi intenția de actualizare a relevanței tematice, situație în care prezența oricăror transformări sau variații ale modelului devin indezirabile. Așa se justifică persistența pedalei ritmizate **do-mi bemol** (tenor + discant) cu variația oscilatorie mediană **sol-la bemol** (alto).

Și totuși, compensatoriu, Bach instaurează un subtil principiu de variație, atunci când ritmica, pronunțat circulară a suprastructurii ornamentale triplu stratificate, revendică organizarea binară, în opoziție cu evoluția ternară invariabilă a temei-ostinato.

VARIAȚIUNEA XX (5 voci)

Densitatea maximă în care sunt angrenate cele 5 voci constituie unul dintre argumentele puternice ale gradației finale:

Ex. 429



Ultima variațiune reprezintă o amplificare a precedentei, oscilația binară anterioară stratificându-se quadrivocal, în complementaritatea ritmică a două cupluri de voci, acutizând conflictul cu invariabila ternară din bas. Mișcarea alternativă de întregire cu sunet de sprijin contribuie la rezoluția izoritmă a suprastructurii, pe fondul căreia evoluează final monumentală temă.

Dimensiunea excepțională a *Passacagliei* nu îl împiedică pe Bach să-și finalizeze ciclul variațional cu o la fel de impresionantă *Fugă*. Pentru această construcție concluzivă reține doar prima incizie a temei-ostinato (care devine *thema fugatum*), asociindu-i două contrasubiecte cu vizibile afinități ritmice. În opinia lui Sigismund Toduță, tema și asociatele ei constante vor sta la baza edificării unei **fugi permutative cu trei subiecte**³⁶.

³⁶ Sigismund Toduță – *op. cit.*, p. 92.

Ex. 430



Conceptul ritmic rafinat al acestei lucrări se bazează pe o subtilă și continuă *derivare*, vizibil controlată de fenomenul complementar al aglomerării și rarefierii. În context, subliniem forța generativ-formativă a incipitului anacruhic-tematic, din care sunt deduse celelalte structuri ale procesului variațional.

În ansamblu, temporalitatea *Passacagliei în do minor, pentru orgă*, de J. S. Bach, este una edificată procesual, prin variație și gradație, cu elemente de contrast și discontinuitate, articulate într-o arhitectură sonoră cu axă de simetrie și *climax* expresiv, finalizată printr-o construcție polifonică emblematică pentru stilul epocii: **fuga**. Proporția și echilibrul acestei lucrări nu pot fi decât mărturie în plus asupra măiestriei și geniului bachian.

2. TEMA CU VARIAȚIUNI ÎN CREAȚIA CLASICĂ

2.1. L. v. BEETHOVEN – 33 DE VARIAȚIUNI PENTRU PIAN, PE O TEMĂ DE VALS DE DIABELLI, OP. 120, ÎN DO MAJOR

Multe dintre revelațiile exegezei beethoveniene provin din explorarea stilistică a **temei cu variațiuni**. Evoluând ciclic și independent de celelalte genuri muzicale (unele, integrând-o în propria devenire), tema cu variațiuni beethoveniană va câștiga treptat statutul de formă-reper, concurând la etalarea virtuților componistice și interpretative ale Titanului de la Bonn. Explicația este simplă dacă ne gândim, nu atât la numărul impresionant al lucrărilor de acest gen, cât la direcția de aprofundare polivalentă pe care o dezvoltă compozitorul în marile opusuri variaționale.

În acest context, diversitatea și complexitatea tehnicilor transformazionale constituie premisa esențială în baza căreia va ființa conceptul de **variațiune liberă**, demonstrația beethoveniană investind principiul variațional cu valențe generatoare de formă.

Numeroasele „licențe“ beethoveniene, în raport cu modelele consacrate ale predecesorilor Haydn și Mozart, deschid perspectivele artei variaționale romantice, anunțând unele soluții a căror viabilitate a străbătut epocile succesive până târziu, în perioada contemporană.

Edificarea conceptului variațional beethovenian circumscrie datele evolutive ale conceptului variațional, în general, și ale celui clasic, în particular. Așa se explică diferența stilistică (nu și axiologică) dintre primele *opusuri*, în care se testau posibilitățile pur ornamentale, și *opusurile* avansate (printre care, op. 120) unde aproape fiecare variațiune se impune ca piesă de sine-stătătoare. La dobândirea acestui statut vor concura toate transformările melodico-ritmice, armonico-polifonice, dinamice, agogice și de tempo, într-o unitate a contrariilor ce se revendică din ce în ce mai puțin prin raportare la tema-reper.

Seria celor *33 de Variațiuni pentru pian pe o temă de vals de Diabelli*, op. 120, în *Do major* este o lucrare de maturitate a compozitorului și constituie una dintre cele mai semnificative exprimări ale resurselor sale creatoare, pe linia tehnicii improvizatorice.

Deși amplitudinea metamorfozei vizează globalitatea parametrilor constructivi, discernem o preocupare expresă pentru dimensiunea temporal-configurativă, în care **ritmul** este chemat să îndeplinească rolul de protagonist principal. Cu această subliniere am punctat și motivul care ne-a determinat să includem respectiva lucrare în prezentul demers analitic.

Din punct de vedere metodologic, am optat pentru două modalități de abordare, edificatoare prin complementaritatea lor: prima, **cronologică** și **extensivă**, care constă în parcurgerea „pas cu pas“ a ciclului variațional, cu relevarea particularităților fiecărei secțiuni și a doua, **sintetică** și **intensivă**, în care, pe baza coloanelor paradigmatică și a graficelor de variație, se vor analiza atât implicațiile sintaxei polifone (exemplară într-un context predilect omofon) cât, mai ales, procesualitatea demersului varia-

țional-global, din perspectiva triadei temporal-configurative: ritm-metru-tempo.

2.1.1. REPERE ANALITICE ÎN CRONOLOGIE EXTENSIVĂ

TEMA, Do major, 3/4, *Vivace*

Ex. 431

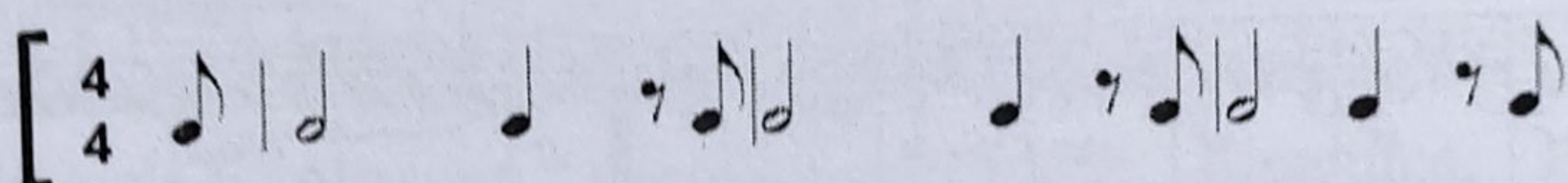
- Perioadă dublă, simetrică (16+16 măsuri de 3/4);
- Circuit tonal închis: *Do-Sol; Sol-Do* (T-D; D-T);
- Structură izoritmă, pulsație de pătrime;
- Incipit anacruhic (formula cu cel mai mare potențial generativ din cadrul temei);
- Prin contrast, basul deține un relief ritmic ceva mai pregnant, în structura căruia se pot întrezări elementele tipice ale ritmului de vals;
- Structura ritmică predominantă a temei:

VARIAȚIUNEA I, Do major, 4/4, *Alla Marcia maestoso*

Ex. 432

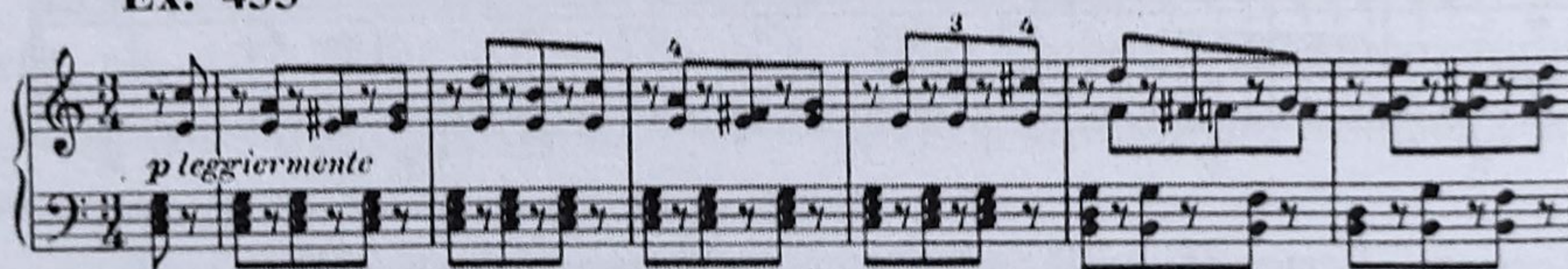


- Structură izoritmică, repetitivă, anacruhică;
- Ostinație verticală, polistratificată, monovalentă;
- Sintaxă omofonă;
- Formula ritmică generativă, pe segment repetitiv:

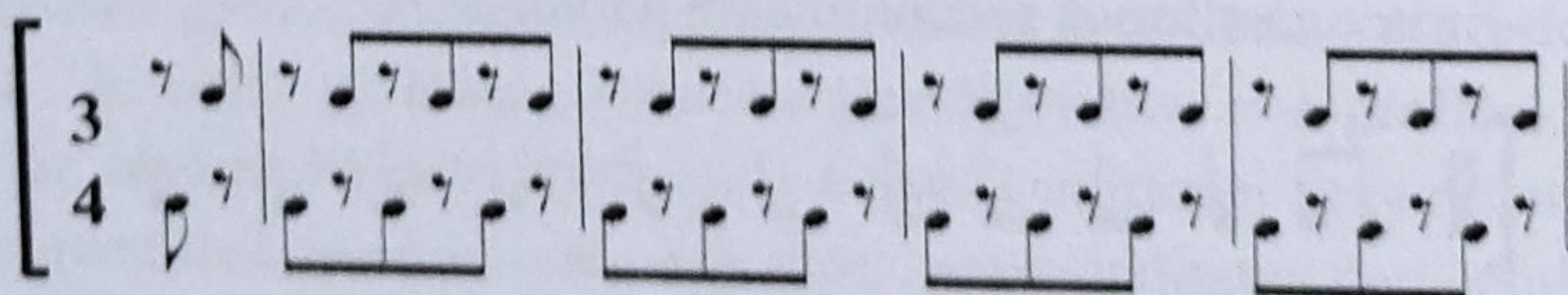


VARIAȚIUNEA II, Do major, 3/4, *Poco Allegro*

Ex. 433



- Structură izocronă;
- Continuum pulsatoriu pe valoare de optime;
- Aport anacruză-contratimpare;
- Sintaxă omofonă;
- Mișcare alternativă de întregire;
- Ostinație orizontală monovalentă;
- Formula ritmică predominantă:



VARIAȚIUNEA III, Do major, 3/4, *L'istesso tempo*

Ex. 434

[illegible]

- Anacruză lărgită (trei optimi);
- Structură preponderent izoritmă (pulsatie de patruimi);
- Sintaxă eterogen-polifonă: prezența pedalei și a unui *stretto* imitativ limitat;
- Structura ritmică predominantă:

[3/4 

VARIAȚIUNEA IV, Do major, 3/4, *Un poco più vivace*

Ex. 435

Measures 1-6 of the musical score for 'L'Espresso' by Debussy. The score is in 3/4 time, marked 'p dolce'. The treble staff contains the melody, and the bass staff contains the accompaniment. The key signature has one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings (1, 2, 3, 4).

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several fingerings indicated by numbers 1 through 5. A 'p' (piano) dynamic marking is present at the beginning, and a 'cres.' (crescendo) marking appears towards the end. The score is presented on a single line of music.

- Debut polifonic: 3 voci; *stretto* imitativ la octavă, cu inversarea cronologiei de intrare a vocilor;
- Aport configurativ al formulei de ritm punctat;
- Structura caracteristică:

- Incipit anacruzie simplificat;
- Debut polifonic la 2 voci; *stretto* canonic;
- Mișcare alternativă imitativă complementară, de tipul: sunet-pauză;
- Formula ritmică predominantă:

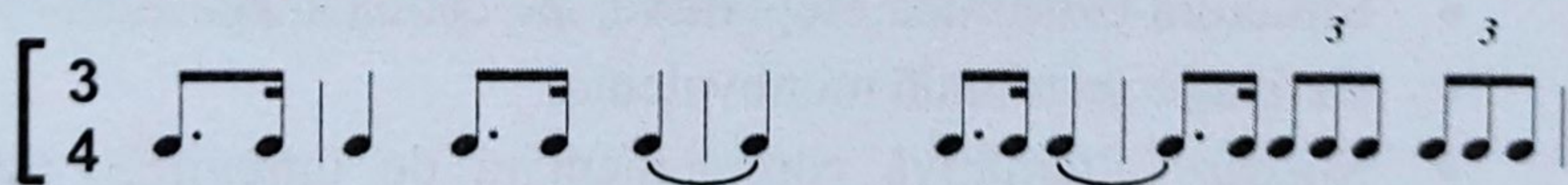


VARIAȚIUNEA VII, Do major, 3/4, *Un poco più allegro*

Ex. 438



- Celulă anacruzie punctată;
- Aport repetitiv cu sincopare bivalentă (egală și inegală);
- Contrast ritmic prin interpolarea trioletului pe timp – formulă generativă pentru evoluția izoritmă ulterioară;
- Structura caracteristică:



VARIAȚIUNEA VIII, Do major, 3/4, *Poco vivace*

Ex. 439

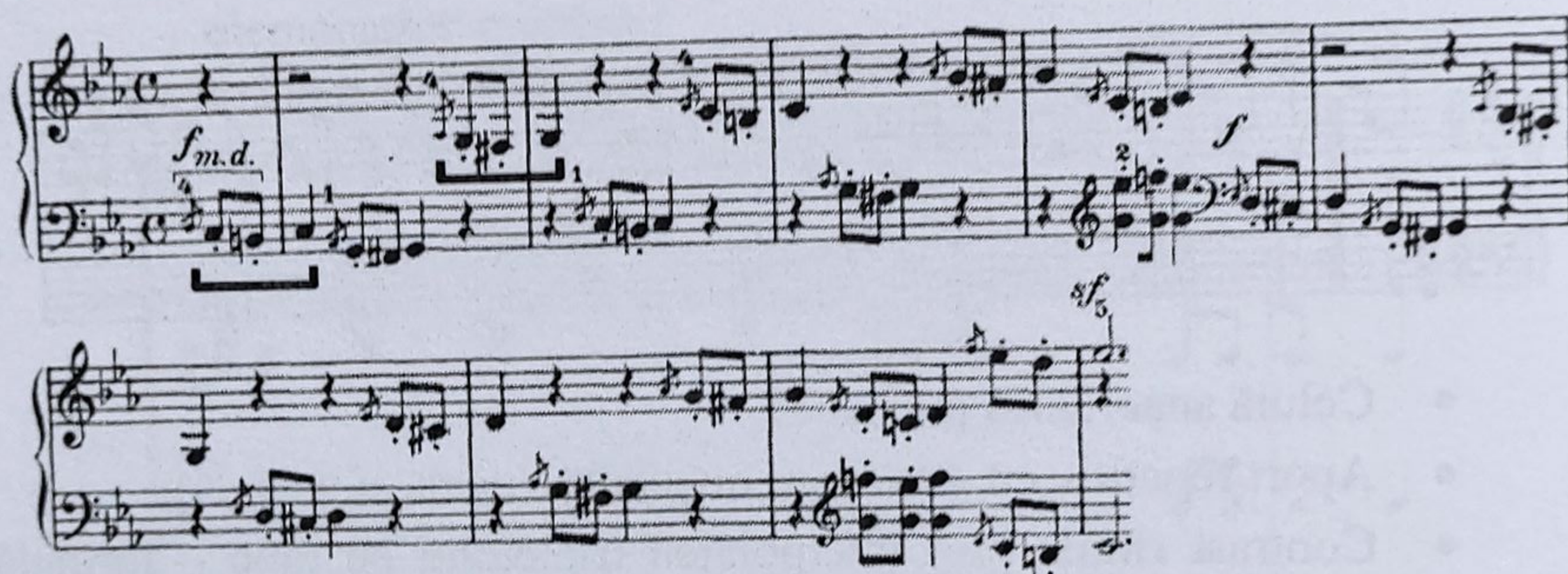


- Rarefiere și compresie tematică pe cadru izoritmnic;
- Ostinație verticală polistratificată, bivalentă:
 - Coloane armonice pe durate largi (doime cu punct, ulterior, troheu) – portativul superior;
 - Strat izocron complementar, cu pulsație de optime și anacruza interioară – portativul inferior;
- Structura caracteristică:

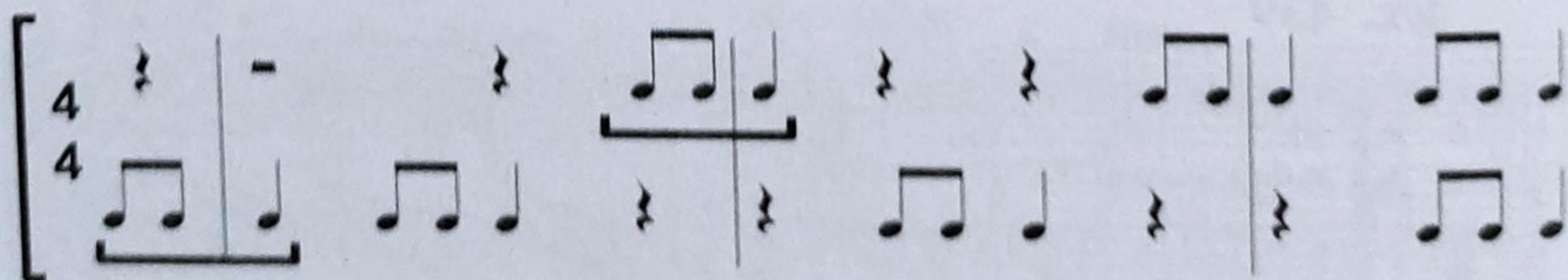


VARIAȚIUNEA IX, do minor, 4/4, *Allegro pesante e risoluto*

Ex. 440

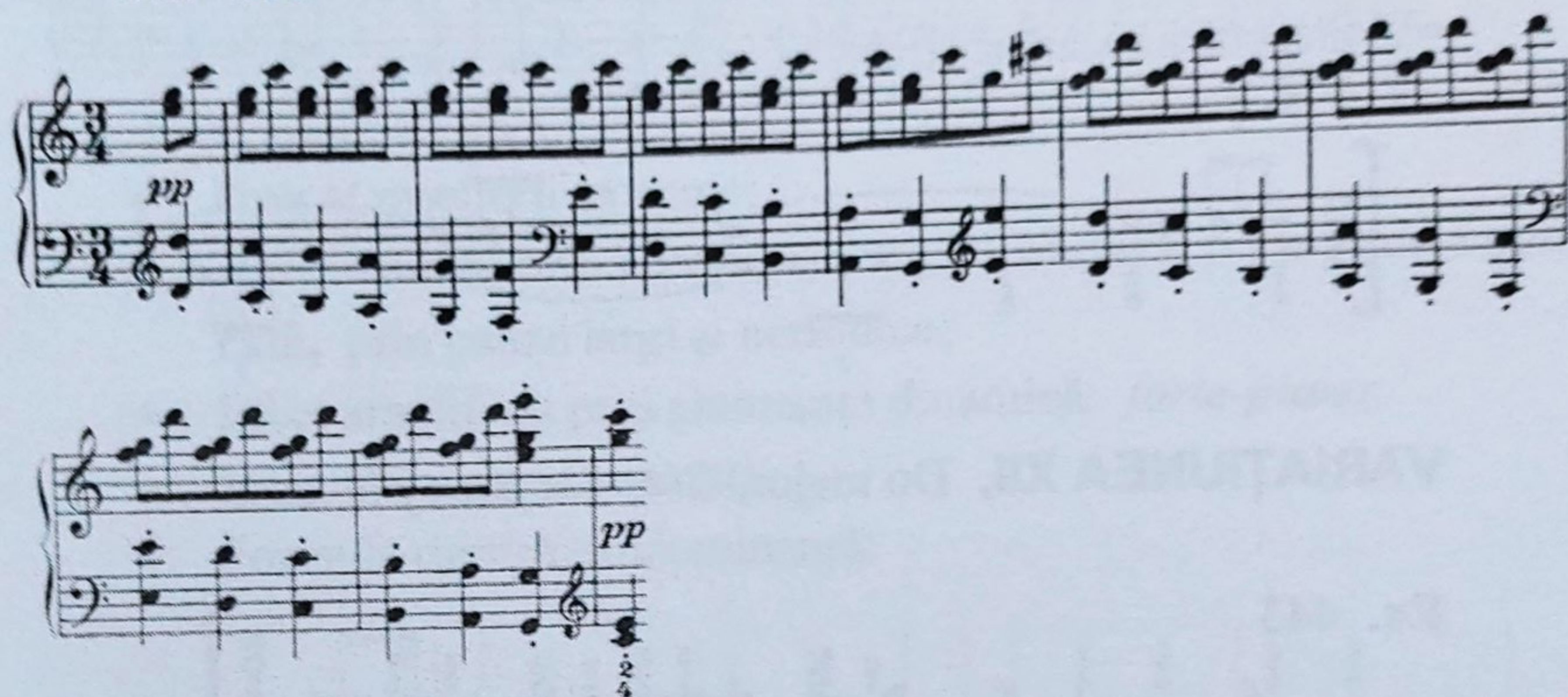


- Modulație la omonimă;
- Structură izoritmnică, repetitivă, pe celulă anapestică;
- Ostinație orizontală monovalentă;
- Mișcare alternativă complementară de întregire, tip: sunet-pauză;
- Formula ritmică predominantă:



VARIAȚIUNEA X, Do major, 3/4, *Presto*

Ex. 441



Ostinație verticală bivalentă, cu două straturi izocrone în proporție de 1/2;

- Mutație de plan tematic-variational în registrul fundamental (bas);
- Decupaj secvențial pe cadru izoritm, în baza incipitului **anacru-
zic**;
- Structura caracteristică:



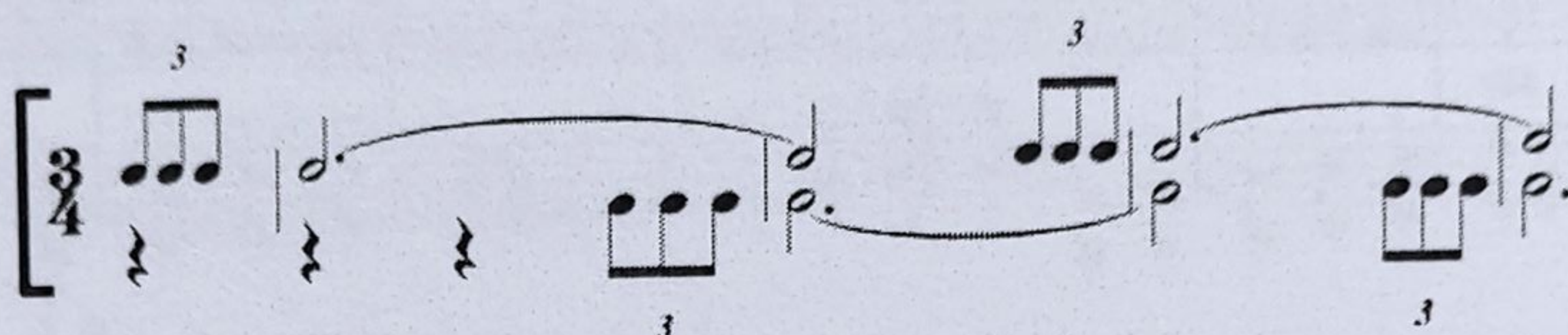
VARIAȚIUNEA XI, Do major, 3/4, *Allegretto*

Ex. 442



- Conversia anapestului anacru-
zic în formulă de triolet, cu edifica-
rea structurii generative de tipul peonului IV;

- Sintaxă polifonă generalizată;
- Debut în *stretto* imitativ la 3 voci;
- Continuare prin aport repetitiv-secvențial (polifonie eterogenă);
- Structura caracteristică:



VARIAȚIUNEA XII, Do major, 3/4, *Un poco più moto*

Ex. 443



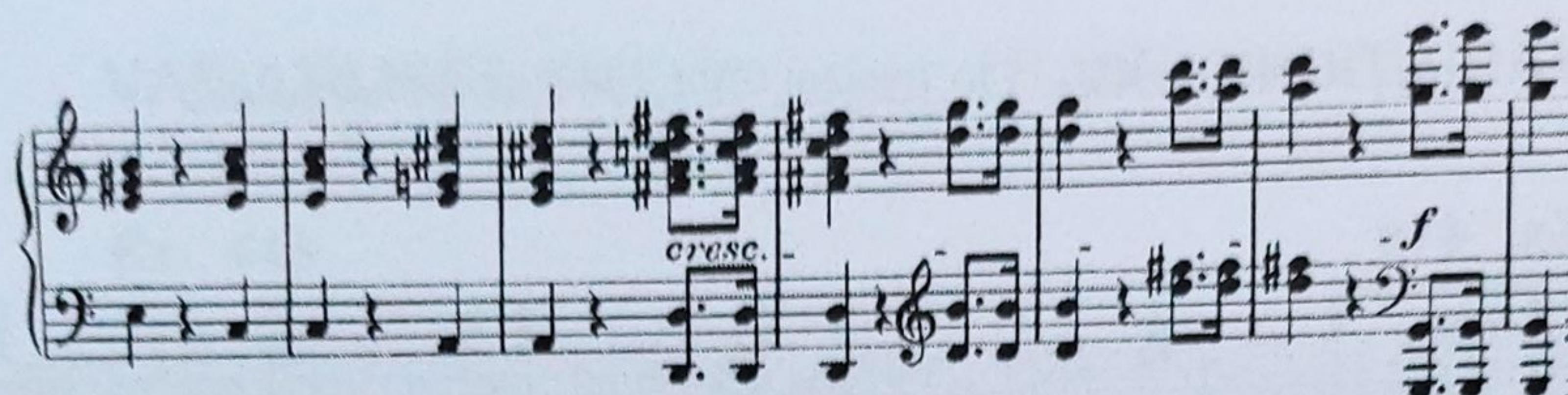
- Ostinație verticală monovalentă cu debut izocron (pulsatie de optime);
- Decupaje secvențiale pe cadru izoritm, în baza incipitului anacruhic;
- Structura caracteristică:



VARIAȚIUNEA XIII, Do major, 3/4, *Vivace*

Ex. 444



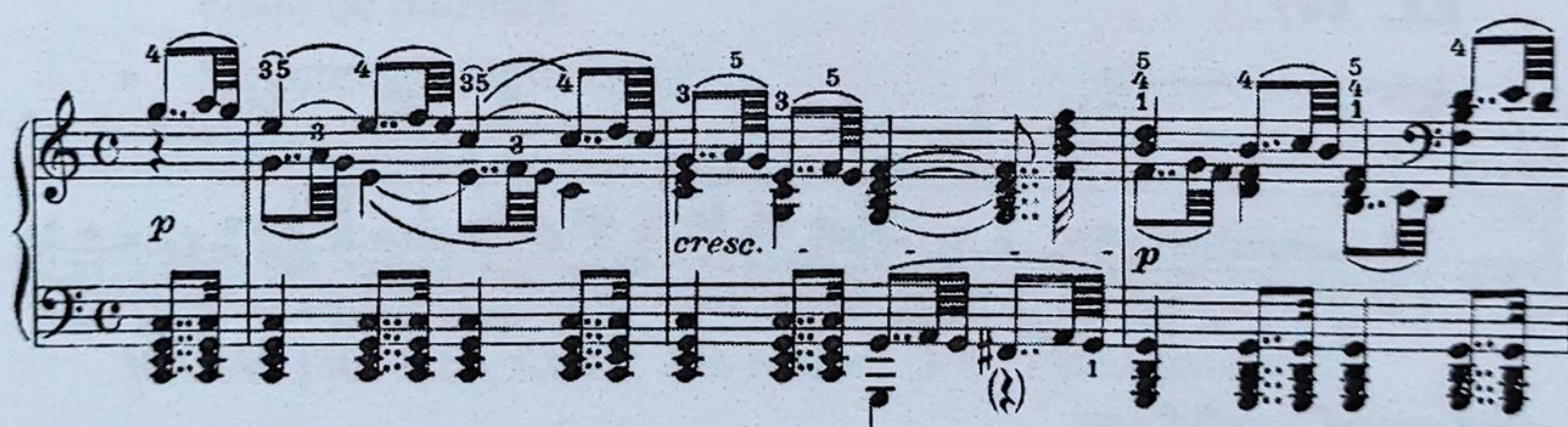


- Prag al rarefierii extreme;
- Destructurare prin **compresie microcelulară** și **suspensie generală**, prin pauze largi și periodice;
- Efect amplificat prin alternanța dinamică: *forte-piano*;
- Incipit anacruzie punctat;
- Formula ritmică predominantă:

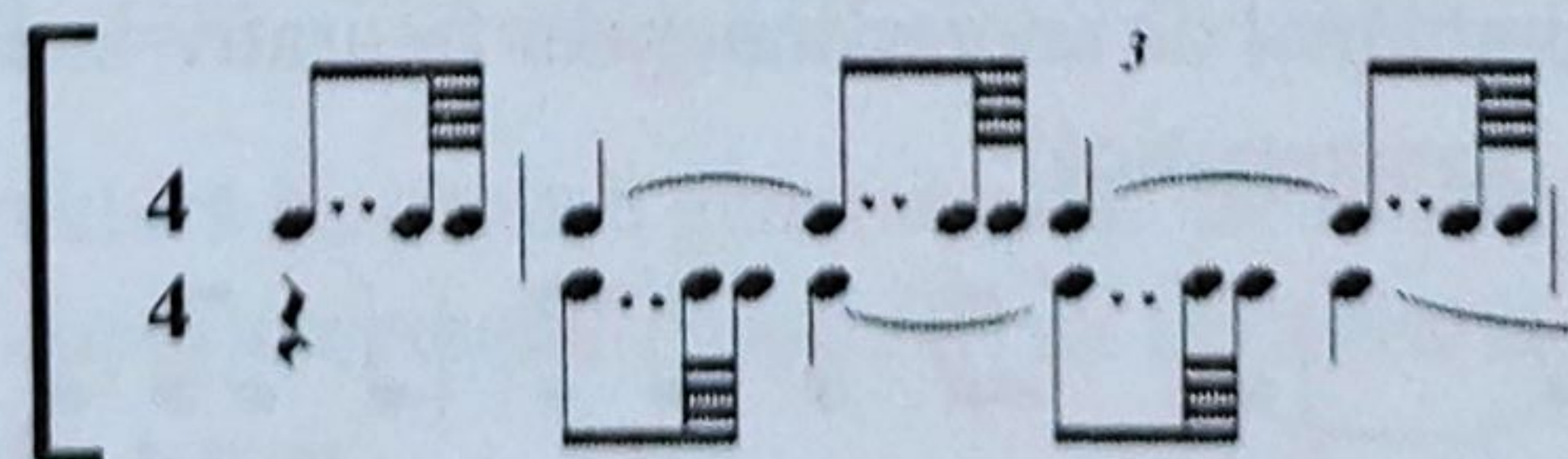


VARIAȚIUNEA XIV, Do major, 4/4, *Grave e maestoso*

Ex. 445



- Derivare a celulei anacruzie, cu edificarea ritmului dublu punctat;
- Ostinație verticală polistratificată, monovalentă;
- Aport polifonic limitat, prin *stretto* imitativ bivocal intermitent;
- Formula ritmică predominantă:

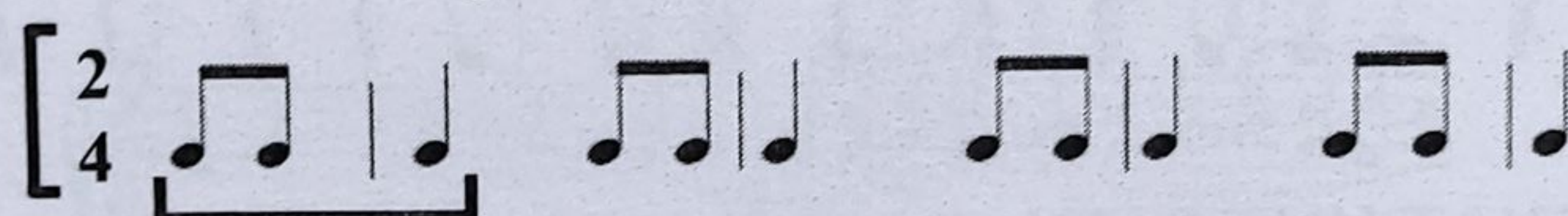


VARIAȚIUNEA XV, Do major, 2/4, *Presto scherzando*

Ex. 446



- Anapest generativ pentru ostinație verticală monovalentă;
- Compresie temporală pe cadrul binar al măsurii de 2/4, apariție cu frecvență redusă la nivelul întregului ciclu;
- Formula ritmică predominantă:



VARIAȚIUNEA XVI, Do major, 4/4, *Allegro*

Ex. 447



- Anacruză cumulativă, subliniată prin tril prelung;
- Aport configurativ al ritmului punctat;
- Strat fundamental de acompaniament figurativ-izocron;
- Structura caracteristică:



VARIATIUNEA XVII, Do major, 4/4, *Allegro*

Ex. 448

[illegible]

- Inversare de planuri: strat figurativ-izocron în registrul superior și tema variată în bas;
- Structură izoritmă generalizată, edificată prin juxtapunerea celor trei figuri de bază: anapest anacruhic/ritm punctat/valori egale de pătrime;
- Structura caracteristică:



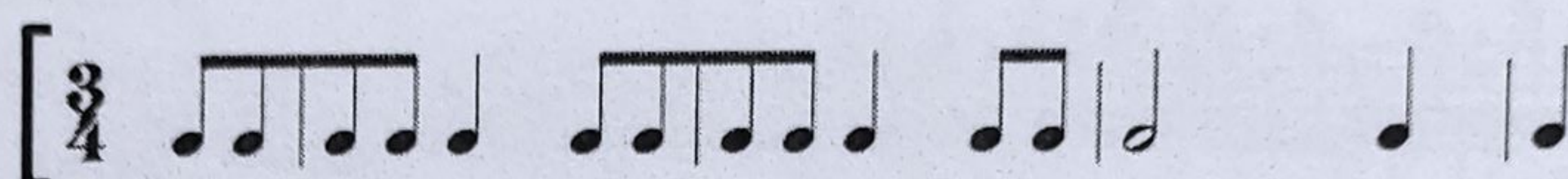
VARIAȚIUNEA XVIII, Do major, 3/4, *Poco moderato*

Ex. 449

Musical score for "The Rose Tree" in 3/4 time, marked *p dolce*. The score is written for piano and includes fingerings (e.g., 3 2, 4 2, 5 1) and articulation marks. The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand. The key signature has one flat (B-flat).

- Structură izoritmică generalizată, pe fondul pulsației de optimi;
- Decupaj secvențial-repetitiv, cu microvariație augmentativă, pe cadru ternar;

- Mutații compacte pe registre diferite, în sugestia polistratificării latente;
- Structura caracteristică:

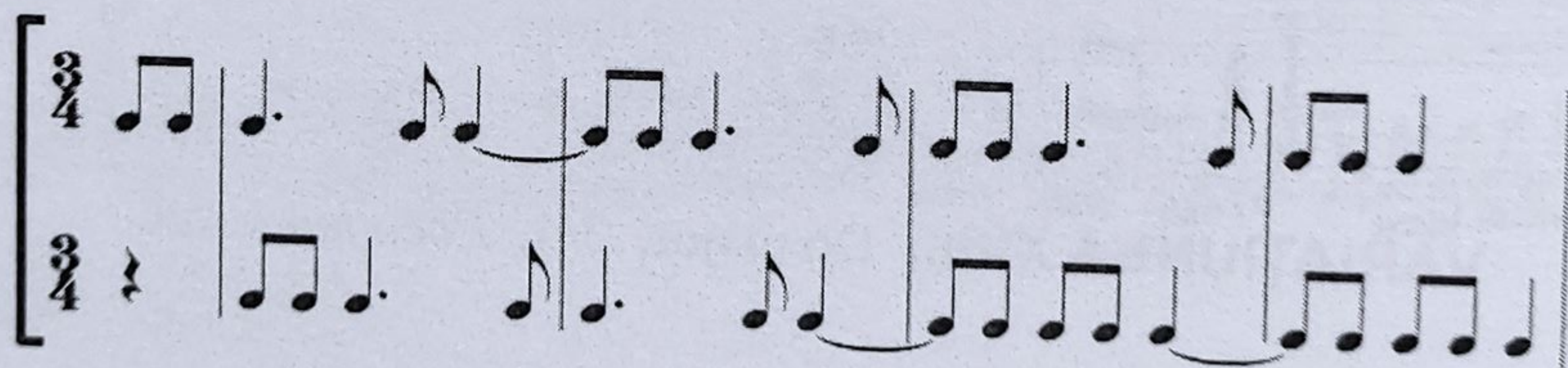


VARIAȚIUNEA XIX, Do major, 3/4, *Presto*

Ex. 450

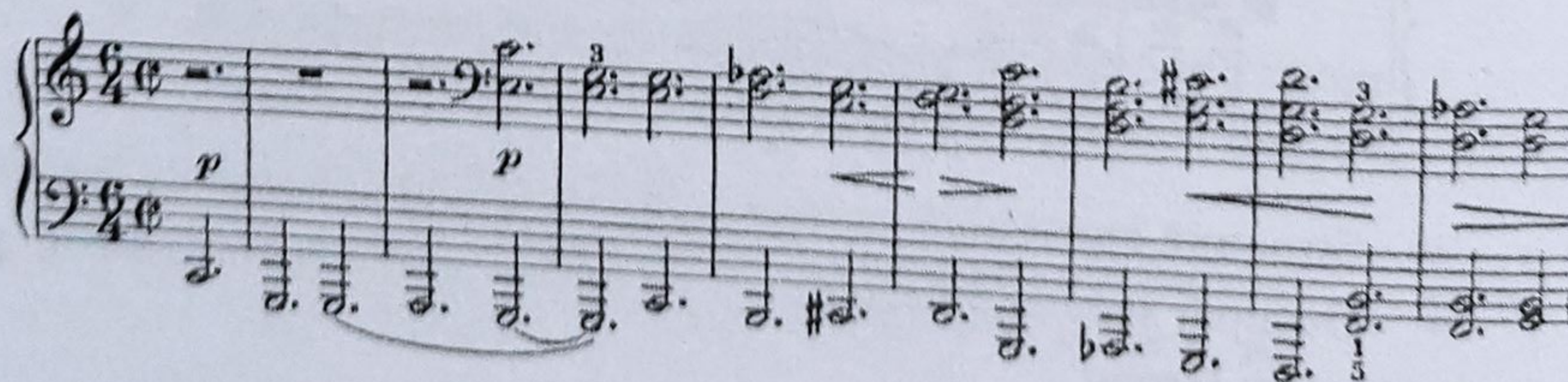


- *Stretto* canonic bivocal;
- Mișcare complementară cu prevalența ritmului punctat;
- Continuum latent-izocron prin pulsație de optime, rezultată din însumarea punctelor de atac;
- Structura caracteristică:



VARIAȚIUNEA XX, Do major, 6/4, *Andante*

Ex. 451



- Pol al rarefierii extreme, prin **dilatare** temporală;
- Structură izocronă generalizată;
- Sintaxă omofonă de tip coral armonic;
- Incizii imitative intermitente;
- Structura caracteristică:



VARIAȚIUNEA XXI, Do major, 4/4; 3/4, *Allegro con brio*;
Meno allegro

Ex. 452

- Scurtă introducere izoritmico-binară;
- Joc unghiular al octavelor, subliniat prin tril și pauză-abreviere;
- Simetrie ritmică (raport 1/2) marcată de o accentuare inversă, impusă valorii scurte de pe timpul slab de către valoarea mai lungă (pătrimea);

- Variațiune propriu-zisă în evoluție izoritmico-ternară pe baza unui desen anacruhic de optimi egale;
- Tendință de stratificare polifonică prin aportul contrapunctului permutabil;
- Defazare prin structurare de tip binar pe cadru ternar;
- Structura caracteristică:



VARIAȚIUNEA XXII, Do major, 4/4, *Molto allegro*
(Citat din opera *Don Giovanni* de W. A. Mozart)

Ex. 453



- Formula ritmică generativă:



- Contrast metro-ritmic prin structurare de tip **cruhic**;
- Ostinație orizontală prin juxtapunere bivalentă:
 - segment izocron de pătrimi egale;
 - formulă concentrată de peon IV;
- Variații dinamice;

VARIAȚIUNEA XXIII, Do major, 4/4, *Assai allegro*

Ex. 454

- Prelungire a contrastului metro-ritmic prin structurare de tip **cruzic**;
- Treaptă superioară a densității ritmice asigurată de fluidul izocron al șaisprezecimilor;
- Exprimare bivocală în dublă ipostază: cursiv-lineară și alternativ-complementară (întregire);
- Discontinuitate periodică prin impactul formulei de ritm punctat;
- Structura caracteristică:

VARIAȚIUNEA XXIV, Do major, 3/4, *Andante* (Fughetta)

Ex. 455

una corda, sempre legato

- Structură polifonică de tip **fughetta**, la 3 voci;
- Expunere în *stretto* imitativ;
- Evoluție ritmică generală, în baza proporției 1/2 (pătrime-optime);
- Afinități ritmice între subiectul *fughettei* și tema variațiunilor: debut anacruhic; segment izocron pe pătrimi;
- Structura caracteristică:

VARIAȚIUNEA XXV, Do major, 3/8, *Allegro*

- Ostinație generală verticală, bivalentă:
- strat superior izoritm prin aport contratimpal, pulsație de optimi;
- strat inferior figurativ-izocron, pulsație de șaisprezecimi;

Ex. 456

Piu mosso
Allegretto
le corde
leggermente
 1 3 1 3 1 3 1 (3) (simile)

- Structura caracteristică:

The first system of musical notation for 'The Rose Tree' consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains five measures: a quarter note G4, a half note A4-B4, a half note G4-F4, a half note E4-D4, and a quarter note C4. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat. It contains five measures: a quarter note G3, a half note A3-B3, a half note G3-F3, a half note E3-D3, and a quarter note C3. The music is in 4/4 time.

VARIAȚIUNEA XXVI, Do major, 3/8, *Allegro*

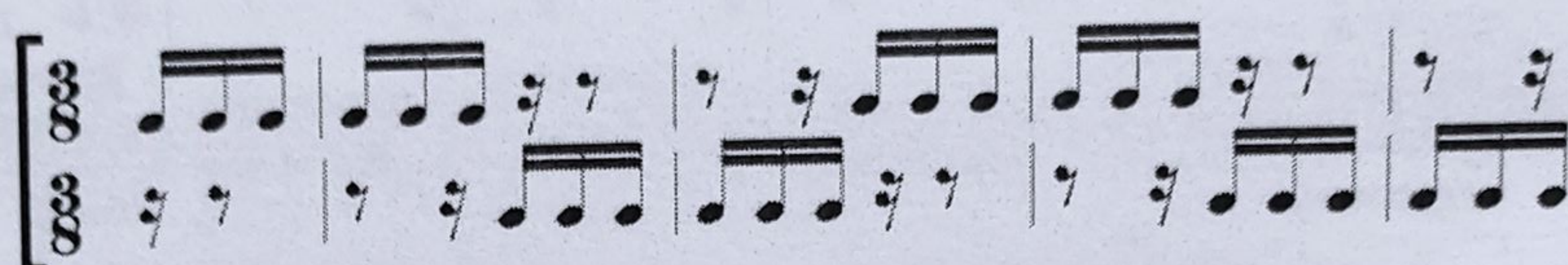
Ex. 457

p piacevole

cresc.

- Generalizarea unității pulsatorii de șaisprezecime la nivelul ostinației generale izocrone;
- Debut pe mișcare alternativă de întregire, în baza complementarității sunet-pauză;

- Amplificarea celulei anacruzice la trei valori și transformarea ei în formulă generatoare;
- Structura caracteristică:

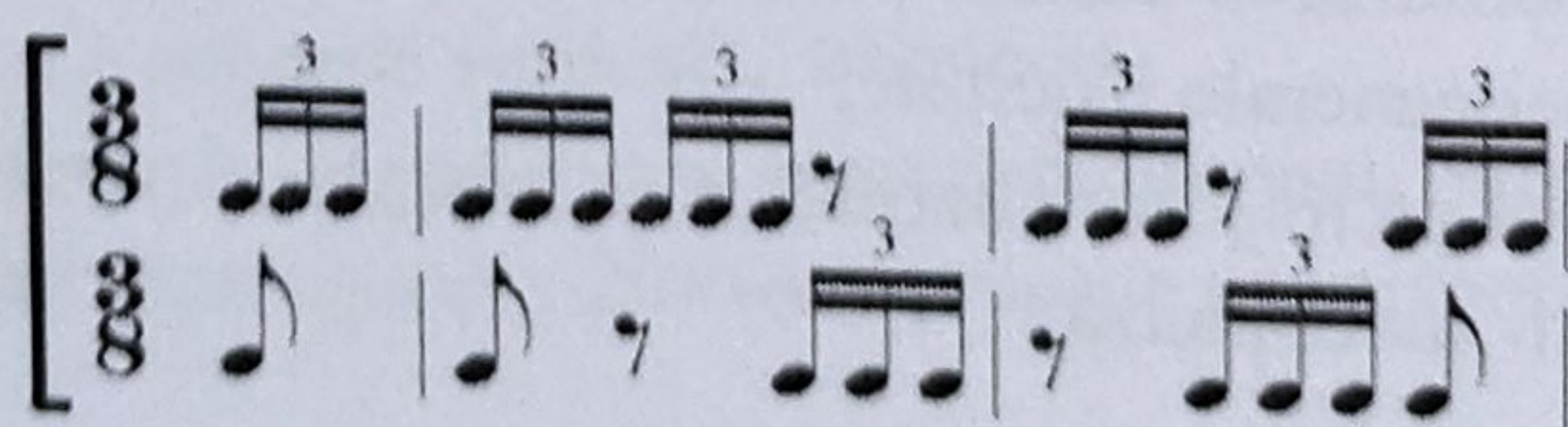


VARIAȚIUNEA XXVII, Do major, 3/8, *Vivace*

Ex. 458



- Perpetuarea mișcării anterioare într-un cadru similar, cu transformarea celulei anacruzice binare în triolet pe optime;
- Ostinație generală verticală monovalentă, pe continuum temporal izocron;
- Debut pe mișcare alternativă de întregire, în baza complementărității sunet-pauză;
- Structura caracteristică:



VARIAȚIUNEA XXVIII, Do major, 2/4, *Allegro*

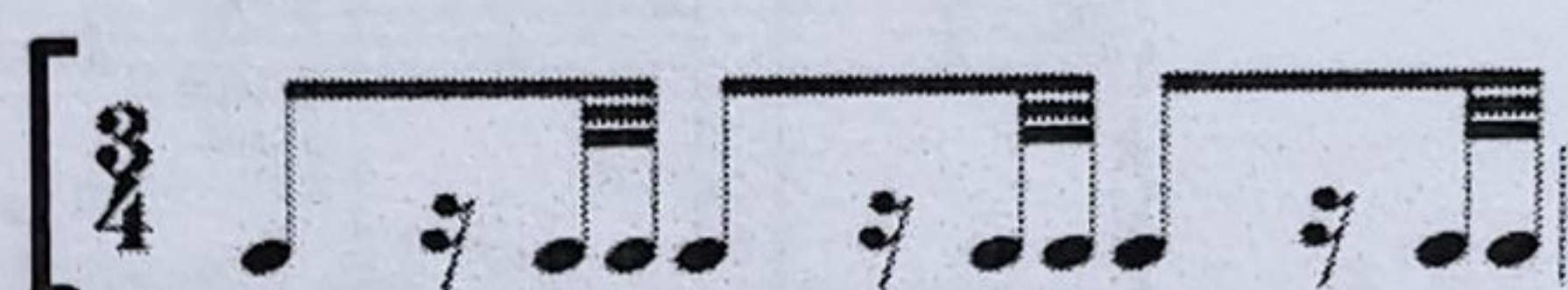
Ex. 459

- Evoluție izocronă pe fondul pulsației de optime;
- Desen ritmic anacruhic, dispersat, intermitent, pe două planuri, în mișcare alternativă de întregire;
- Structura caracteristică:

VARIAȚIUNEA XXIX, do minor, 3/4, *Adagio, ma non troppo*

Ex. 460

- Modulație la omonimă;
- Ostinație verticală bivalentă:
 - strat superior melodic, evoluând izoritmnic-repetitiv, în exclusivitatea unei combinații de valori scurte intercalate de pauză;
 - strat inferior armonic, bazat pe marcajul izocron al valorilor de pătrime;
- Formula ritmică predominantă:



VARIAȚIUNEA XXX, do minor, 4/4, *Andante*, *sempre cantabile*

Ex. 461

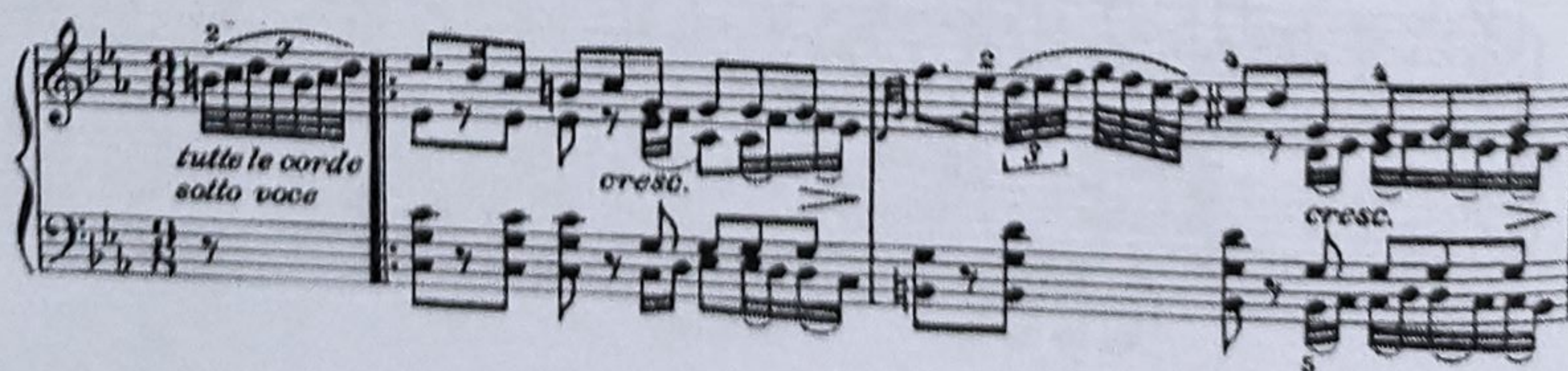


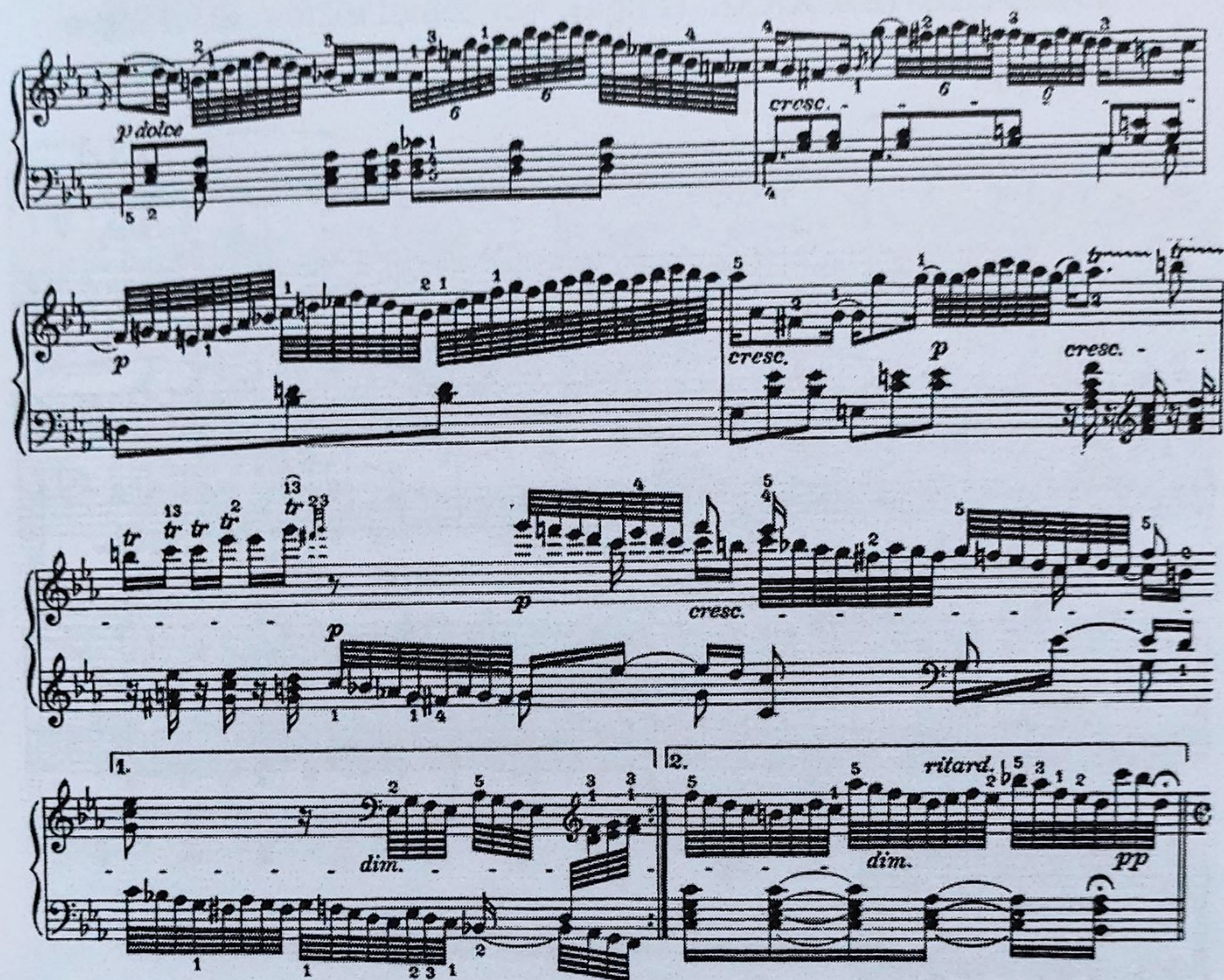
- Conservarea cadrului tonal omonim;
- Debut polifonic în *stretto* imitativ la 4 voci;
- Anacruză dinamizată prin ritm punctat;
- Evoluție quasi-izoritmnică, în consecvența pulsației de optime;
- Structura caracteristică:



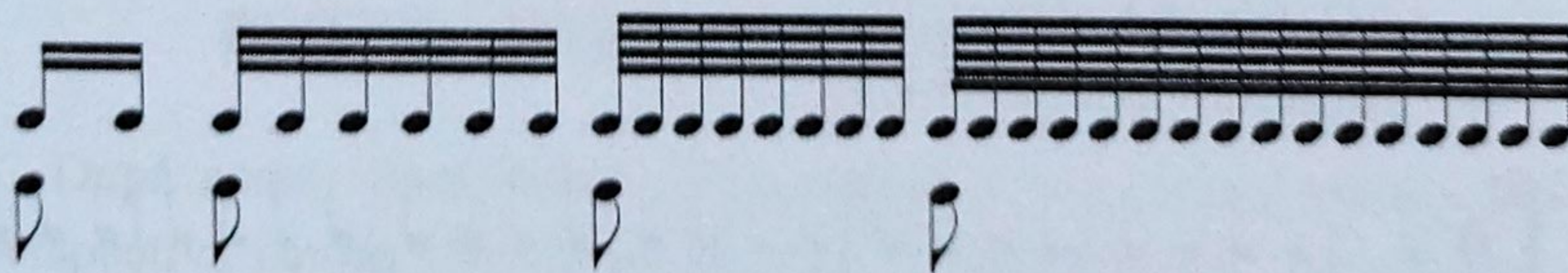
VARIAȚIUNEA XXXI, do minor, 9/8, *Largo*, *molto espressivo*

Ex. 462





- Prag al aglomerării maxime;
- Arabescuri figurative de mare rafinament, susținute de formule ritmice cu divizări extreme, la nivelul pulsațiilor de treizeciodoi-me, șaizecipătrime și o sută douăzeci-optime;
- Ipostază excepțională a densității ritmice, radical opozabilă configurației ritmice macrotemporal edificată;
- Structura caracteristică dată de grila divizionară graduală:



VARIAȚIUNEA XXXII (Fuga), Mi bemol major, ♩ , *Allegro*

Ex. 463

- Modulație la relativa omonimei (Mi bemol major);
- Fugă la 4 voci;
- Subiectul preia în cadru binar izocronia pătrimilor din tema originală a ciclului variațional;
- În același registru izoritm, contrasubiectul face corp comun cu tema, prin izocronismul valorilor proporțional augmentate (doimi);
- Simetrie și complementaritate ritmică, în consecvența raportului $1/2$ (doime-pătrime);
- Structura caracteristică:

VARIAȚIUNEA XXXIII, Do major, 3/4, *Tempo di menuetto*,
Moderato

Ex. 464

- Închiderea ciclului variațional (implicit, al celui tonal) prin revenirea la tonalitatea inițială Do major;
- Stilizare tematică tip *menuetto* prin marcarea pivoților melodico-armonici în cadrul compresiei temporale generale;
- Promovarea mișcării ternare pe filiera unei densități ritmice de nivel mediu, cu aglomerare graduală spre final (coda);
- Structura caracteristică:

2.1.2. DIMENSIUNI ALE CICLULUI VARIAȚIONAL ÎN SINTEZE MACROTEMPORALE

După acest (inevitabil) „fișier analitic“ se impun câteva sinteze, din perspectiva cărora tehnica variațională beethoveniană – respectiv, cea clasică –, dispersată în forme și structuri intens particularizate, să-și regăsească unitatea edificatoare la nivelul conceptului.

În această ordine de idei, una dintre fațetele cele mai revelatoare cu privire la dimensiunea principiului variațional se raportează la rolul și implicațiile sintaxei polifone într-o arhitectură sonoră (pre)determinat-omofonă.

Concret, din totalul celor 33 de variațiuni, 9 dintre ele se situează pe diferite trepte de edificare a conceptului polifonic.

De pildă, un prim grupaj *sui generis* relevă frecvența imitației în *stretto*, pentru toate tipurile fundamentale de stratificare: bi-, tri-, și quadrivocale:

The image displays five musical examples, each enclosed in a large square bracket on the left.
 - **V 11**: A single staff in 3/4 time. It features a triplet of eighth notes, followed by a half note, then a quarter note, and finally another triplet of eighth notes.
 - **V 14**: A single staff in 4/4 time. It shows a complex rhythmic pattern with multiple eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes.
 - **V 4**: A system of three staves, all in 3/4 time. The top staff has a series of eighth notes. The middle and bottom staves have rests in the first measure, followed by eighth notes in subsequent measures.
 - **V 5**: A system of four staves, all in 3/4 time. The top three staves have rests in the first measure, followed by eighth notes. The bottom staff has a half note in the first measure, followed by eighth notes.
 - **V 30**: A system of four staves, all in common time (C). The top three staves have rests in the first measure, followed by eighth notes. The bottom staff has a half note in the first measure, followed by eighth notes.

Sinteza verticală descoperă constantele și variabilele temporale implicate în configurația polifonică. Așa ar fi, de exemplu, **consecvența** promovării anacruzei originare ca principiu esențial-generativ, pe de o parte, și „inconsecvența” – în fapt, diversificarea – mediului metro-ritmic prin alternarea binarului cu ternarul, pe de altă parte.

Cuplul variațiunilor 6 și 19 parcurge o treaptă superioară datorită edificării unor secțiuni destul de extinse prin *stretto* canonic:

The image shows musical notation for two variations, v 6 and v 19, presented in a vertical format. Variation 6 is in 3/4 time and consists of two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. Both staves show a series of notes and rests, with a vertical line indicating a measure boundary. Variation 19 is also in 3/4 time and consists of two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. Both staves show a series of notes and rests, with a vertical line indicating a measure boundary.

De remarcat complementaritatea ritmică din variațiunea 19, cu dezvoltarea în subsidiar a unui continuum pulsatoriu de optimi, provenit din însumarea verticală a punctelor de atac.

În fine, tandemul fughetă-fugă (variațiunile 24 și 32) intră pe terenul construcțiilor polifonice macrotemporale:

The image shows musical notation for two variations, v 24 and v 32, presented in a vertical format. Variation 24 is in 3/4 time and consists of two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. Both staves show a series of notes and rests, with a vertical line indicating a measure boundary. Variation 32 is in common time (C) and consists of two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. Both staves show a series of notes and rests, with a vertical line indicating a measure boundary.

Ambele subiecte rezonază cu tema originală în plan configurativ-ritmic, atât prin păstrarea anacruzei propulsoare (avem în cadrul ciclului variațional și ipostaze cruzice, expresie a transformării în relația anacruze-cruzic), cât și prin perpetuarea cadrului izocron al pulsației de pătrime.

2.1.2.1. VARIAȚIA DENSITĂȚII RITMICE

Virtuțile cronologiei variaționale, consubstanțial contrastante, vor fi deplin relevate din perspectiva globală și integratoare a suprastructurii temporale, decelate procesual pe nivele distincte ale gradației ritmice. Localizând două borne extreme ale densității: **rarefierea** și **aglomerarea**, spațiul flexibil al transformărilor ritmice indică patru stadii intermediare de acumulare (aglomerare 1, 2, 3 și 4).

Înainte de a comenta graficul variației ritmice este oportună, credem, prezentarea celor 6 coloane paradigmatic, sinteze ale densității, realizate sincronice pe baza pulsației prevalente.

Stadiul **RAREFIERII EXTREME** cunoaște două ipostaze, diametral opuse, **dilatarea** și **comprimarea temporală**, ultima fiind susținută și de principiul suspensiei generale:

R A R E F I E R E A	V 1 $\frac{4}{4}$	
	V 8 $\frac{3}{4}$	
	V 20 $\frac{6}{4}$	
	V 13 $\frac{3}{4}$	

Astfel, dacă variațiunile 1, 8 și 20 se dezvoltă în baza unor formule izoritmice cu valori augmentate (reper comparativ **AGLOMERARE 1**, cu pulsația-etalon de pătrime, caracteristică temei-matrice), variațiunea 13, pe lângă aspectul aforistic, superconcentrat al temei, deține prerogativele rarefierii extreme prin dispersarea microstructurilor sonore, ca urmare a intervenției periodice a pauzei generale.

Nivelul de **AGLOMERARE 1** corespunde stadiului-etalon al densității ritmice, având ca reper și principiu generativ, totodată, structura-matrice a temei, un segment izocron-anacruhic edificat în exclusivitatea pulsației de pătrime, pe cadru ternar:

AGLOMERARE 1

T	$\frac{3}{4}$	
V 3	$\frac{3}{4}$	
V 10	$\frac{3}{4}$	
V 24	$\frac{3}{4}$	
V 17	$\frac{4}{4}$	
V 21	C	
V 32	C	
V 22	$\frac{4}{4}$	

Afinitățile structurale sunt multiple și, cu excepția unor variații infime la nivelul incipitului anacruhic, ele indică similitudini frapante, atât pe cadrul ternar (tema + variațiunile 3, 10 și 24) cât și pe cel binar (variațiunile 17, 21, 22 și 32). Subliniem variațiunea 22 care deține și circumstanțele variației în relația transformațională anacruhic-cruhic.

Nivelul de **AGLOMERARE 2** reprezintă stadiul ritmului bicron, edificat prin conjuncția arhetipală a cuplului de optimi cu valoarea de pătrime, protocolulă anapestică implicată generativ pe tot parcursul ciclului variațional:

AGLOMERARE 2

The musical score for 'AGLOMERARE 2' consists of six variations, each with its own time signature and rhythmic structure:

- V 9**: 4/4 time. Features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, and rests.
- V 15**: 2/4 time. Features a simple rhythmic pattern with eighth notes.
- V 4**: 3/4 time. Features a rhythmic pattern with eighth notes and rests.
- V 19**: 3/4 time. Features a rhythmic pattern with eighth notes and rests.
- V 5**: 3/4 time. Features a rhythmic pattern with eighth notes and rests.
- V 11**: 3/4 time. Features a rhythmic pattern with eighth notes and rests, including triplets.

Coloana paradigmatică alăturată demonstrează capacitatea formativă a anapestului, într-o gradație ce pornește de la stadiul **repetitiv** (variațiunile 9 și 15), trece prin cel **secvențial** (variațiunile 4 și 19), pentru a-l atinge pe cel **polifonic-imitativ** (variațiunile 5 și 11). Anamorfoza temporală consemnează și variațiile ritmice la care este supusă respectiva formulă arhetipală, fie prin augmentare (variațiunile 4, 5, 11 și 19), fie prin cumulare asimetrică (variațiunea 19) sau prin lărgire în triolet (variațiunea 11).

Nivelul de **AGLOMERARE 3** atinge stadiul izocron al pulsației de optime, proporție 1/2 din unitatea-etalon, pătrimea.

Propulsia izocronă reprezintă stadiul reiterativ al segmentului matricial-tematic, ceea ce explică mulțimea analogiilor pulsatorii atât de distanțate în planul cronologiei generale (variațiunile 2, 28, 12, 21, 18).

Și la acest nivel se impun două precizări: pe de o parte, consecvența celulei anacruzice binare ca ecou al persuasiunii anapestului și, pe de altă parte, capacitatea integratoare a variațiunii 21, care sintetizează într-o unitate deplină structurile ritmice ale variațiunilor 12 și 28.

AGLOMERARE 3

Agglomeration 3 consists of five variations:

- v 2**: 3/4 time signature. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a bass clef. The rhythm is a sequence of eighth and sixteenth notes.
- v 28**: 2/4 time signature. The rhythm is a sequence of eighth and sixteenth notes.
- v 12**: 3/4 time signature. The rhythm is a sequence of eighth and sixteenth notes.
- v 21**: 3/4 time signature. The rhythm is a sequence of eighth and sixteenth notes.
- v 18**: 3/4 time signature. The rhythm is a sequence of eighth and sixteenth notes.

Cu nivelul de **AGLOMERARE 4** ne apropiem de cotele maxime ale aglomerării extreme:

AGLOMERARE 4

Agglomeration 4 consists of four variations:

- v 30**: 4/4 time signature. The rhythm is a sequence of eighth and sixteenth notes.
- v 7**: 3/4 time signature. The rhythm is a sequence of eighth and sixteenth notes, with triplets indicated by a '3' over the notes.
- v 14**: 4/4 time signature. The rhythm is a sequence of eighth and sixteenth notes.
- v 16**: 4/4 time signature. The rhythm is a sequence of eighth and sixteenth notes.

Sinteza verticală indică un stadiu superior al densității prin subdivizarea optimii, concretizată în valorile de șaisprezecimi, respectiv, treizeci-
doimi ale formulelor de ritm punctat și dublu punctat (variațiunile 7, 14,
16, 30).

Odată pregătit, nivelul **AGLOMERĂRII EXTREME** generalizează treptat pulsația de șaisprezecime, atingând pragul maximal în variațiunea 31, unde subdivizarea ajunge la valoarea-limită de o sută douăzeciop-
time (vezi p. 339).

AGLOMERARE EXTREMĂ

The image displays a series of musical staves for variations 29, 25, 26, 27, 6, 23, and 33. The notation is complex, featuring various time signatures (3/4, 3/8, 2/4, 4/4) and rhythmic patterns including dotted rhythms, triplets, and dense sixteenth-note passages. The variations are grouped together, with some having multiple staves (e.g., V 25, V 26, V 27) indicating different parts or voices. The notation is written in a style typical of 20th-century musical manuscripts, with a focus on rhythmic complexity and vertical alignment of notes across different variations.

De remarcant afinitățile structurale dintre variațiunile 25 și 29 (aport
contratimpare), matricea temporală comună a variațiunilor 25, 26 și 27 sau
destructurarea anacruzei în variațiunea 23, prin raportare la variațiunea 6,
de configurație apropiată.

Graficul variației ritmice ne va oferi posibilitatea formulării unor concluzii relevante, din perspectiva cronologiei globale a fenomenului de articulare a celor 6 niveluri de densitate (vezi p. 350).

O primă concluzie se referă la concepția generală de avansare prin **diferențiere** și **contrast**. Acest proces este edificat prin juxtapuneri omogene și eterogene, conjuncte sau disjuncte, conținând raporturi de succesiune prin simetrie curentă sau recurentă.

Cazurile unor **juxtapuneri omogene** sunt foarte rare și ele se situează la limita a două, cel mult trei variațiuni succesive: **4-5 (AGLOMERARE 2)**, **21-22 (AGLOMERARE 1)** și **25, 26, 27 (AGLOMERARE EXTREMĂ)**. Majoritatea situațiilor vizează **juxtapunerea eterogenă**, expresie a variației macrotemporale prin densități opozabile. În această categorie intră două tipuri distincte de articulare:

A. Juxtapunere eterogenă conjunctă – concretizată în relația dintre două, cel mult trei niveluri alăturate; exemple: variațiunile 3-4; 18-19; 29-30; 10-11-12 etc;

B. Juxtapunere eterogenă disjunctă – concretizată în relația dintre două niveluri (relativ sau radical) distanțate; exemple: variațiunile 15-16, (diferența de 2 etaje); variațiunile 1-2 (diferență de 3 etaje); variațiunile 12-13 (diferență de 4 etaje); variațiunile 23-24 (diferența de 5 etaje).

La rândul ei, juxtapunerea eterogenă disjunctă conține două subcategorii:

B1. Juxtapunere eterogenă disjunctă simetrică – unghiuri cu laturi egale, implicând raporturi de succesiune prin **recurență** și **recurență inversată**.

Exemple de simetrie recurentă:

Variațiunile 29-30-31 (diferență de 2 etaje);

Variațiunile 27-28-29 (diferență de 3 etaje);

Variațiunile 31-32-33 (diferență de 5 etaje).

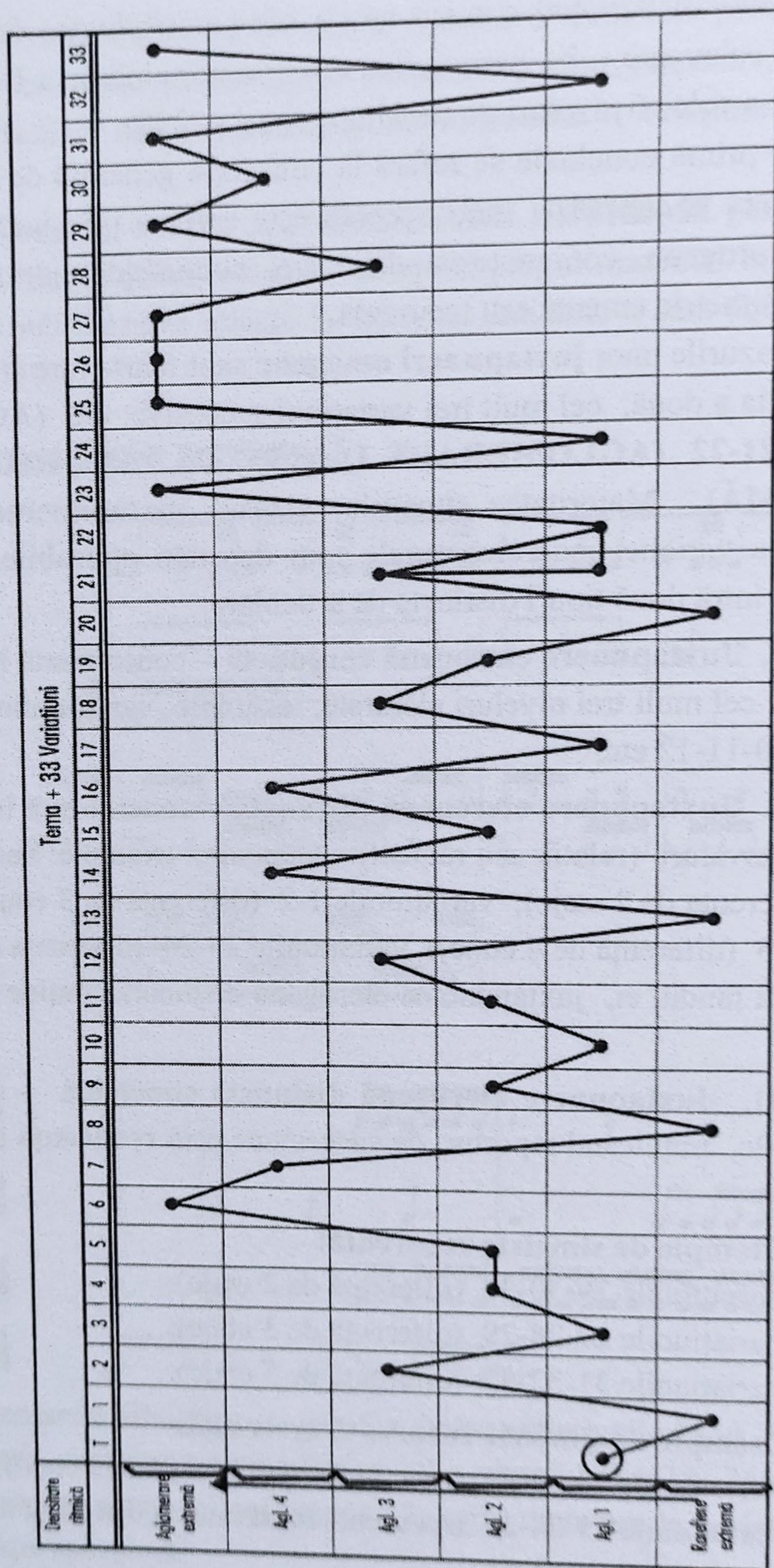
Exemple de simetrie recurentă inversată:

Variațiunile 22-23-24 (recurență cu diferență de 5 etaje);

Variațiunile 23-24-25 (recurență inversată cu diferență de 5 etaje).

L. v. BEETHOVEN
33 VARIATIUNI PENTRU PIAN SOLO, OP. 120, ÎN DO MAJOR

VARIAȚIA RITMICĂ (DENSITATEA)



B2. Juxtapunere eterogenă disjunctă asimetrică – unghiuri cu laturi inegale, implicând raporturi de succesiune prin recurență parțială (o singură latură).

Exemple de asimetrie:

Variațiunile 2-3-4 (diferențe de 3 și 2 etaje);

Variațiunile 7-8-9 (diferențe de 5 și 3 etaje).

Exemple de asimetrie parțial-recurentă:

Variațiunile 13-14-15 (diferențe de 5 și 3 etaje) în juxtapunere cu:

Variațiunile 14-15-16 (diferențe de 3 și 4 etaje).

Cea de-a doua concluzie vizează **ponderea** diferitelor niveluri ale densității ritmice în economia generală a lucrării. Din acest punct de vedere observăm cum zona mediană, controlată de variațiunile 9-22, este ținută în nivelurile de **AGLOMERARE 1, 2, 3, 4**, cu intermedierea periodică a **RAREFIERII EXTREME**, în timp ce segmentul final, controlat de variațiunile 23-33, este ținut, cu predilecție, în nivelul de **AGLOMERARE EXTREMĂ**. Fenomenul deține cel mai înalt grad de semnificație în definirea conceptului esențial de **variație prin gradație** la nivel macrotemporal.

Cea de-a treia și ultimă concluzie are în vedere semnalarea opozițiilor extreme la nivelul densității ritmice globale. În context, sunt de menționat variațiile prin diferență de 5 etaje, dintre care se detașează cuplul variațiunilor 7-8 (**Aglomerare 4 - Rarefiere extremă**) cu recurența lui disjunctivă: variațiunile 13-14 și segmentele variaționale 22-23-24-25, respectiv, 31-32-33, din zona final-concluzivă a lucrării.

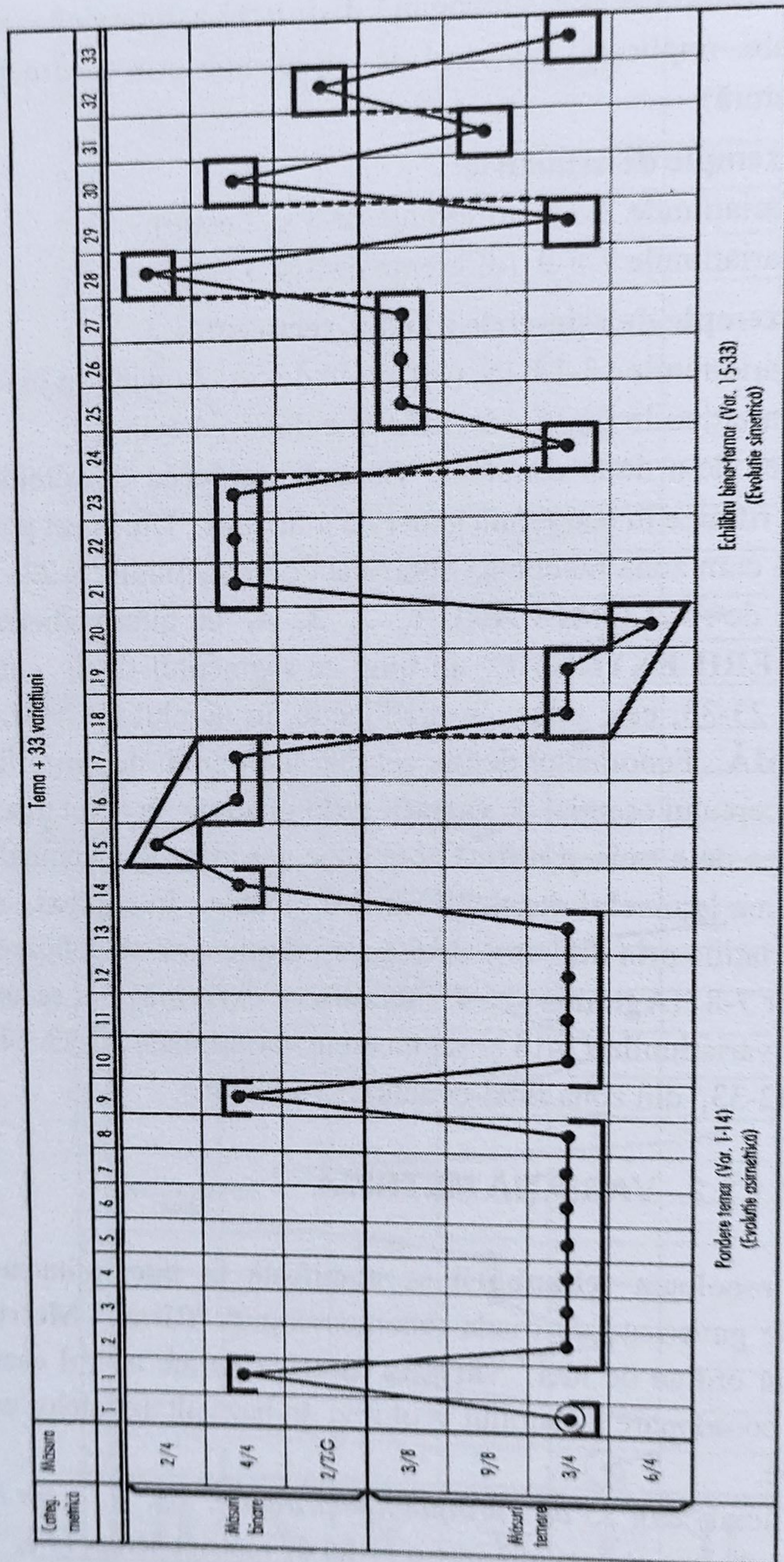
2.1.2.2. VARIAȚIA METRICĂ

Cronologia **schimbării** se manifestă în integralitatea structurilor temporale guvernate de triada fenomenologică: **Ritm – Metru – Tempo**. În această ordine de idei, **variația metrică** deține un rol esențial în procesul de coordonare a cadrului evolutiv, în baza alternanțelor categorial-opozabile.

Ciclul celor 33 de *Variațiuni pentru pian*, op. 120, în *Do major* de L. v. Beethoven se dezvoltă într-o astfel de matrice temporală, cu repere

VARIATIA METRICĂ

L. V. BEETHOVEN
33 VARIATII PENTRU PIAN, OP. 120, ÎN DO MAJOR



de control instituite la nivelul acțiunii celor 7 tipuri de măsuri, aparținând categoriilor de bază: **binar** și **ternar** (vezi Graficul variației metrice).

Am detaliat, la momentul oportun, problema densității ritmice din perspectiva unităților pulsatorii și a configurațiilor specifice. În acest stadiu, observarea graficului variației metrice ne sugerează alte concluzii de importanță capitală.

Dincolo de varietatea structurilor metrice binare și ternare, cu unități pulsatorii de optime, pătrime și doime, viziunea globală asupra cronogenezei opusului beethovenian relevă un concept constructiv cu logică impecabilă.

În mod concret, articularea opozițiilor metrice se realizează în baza controlului macrotemporal exercitat prin simetrie/asimetrie, arhitectura întregii lucrări edificându-se prin juxtapunerea a două mari secțiuni.

Prima evoluează sub impulsul original al temei, concepută în măsura de 3/4. Astfel, segmentul temporal controlat de variațiunile 1-14 este dominat de metrul ternar, prezența binarului (variațiunile 1, 9 și 14), dispersată și redusă, creând totuși trei momente de discontinuitate, care imprimă secțiunii aspect general-asimetric.

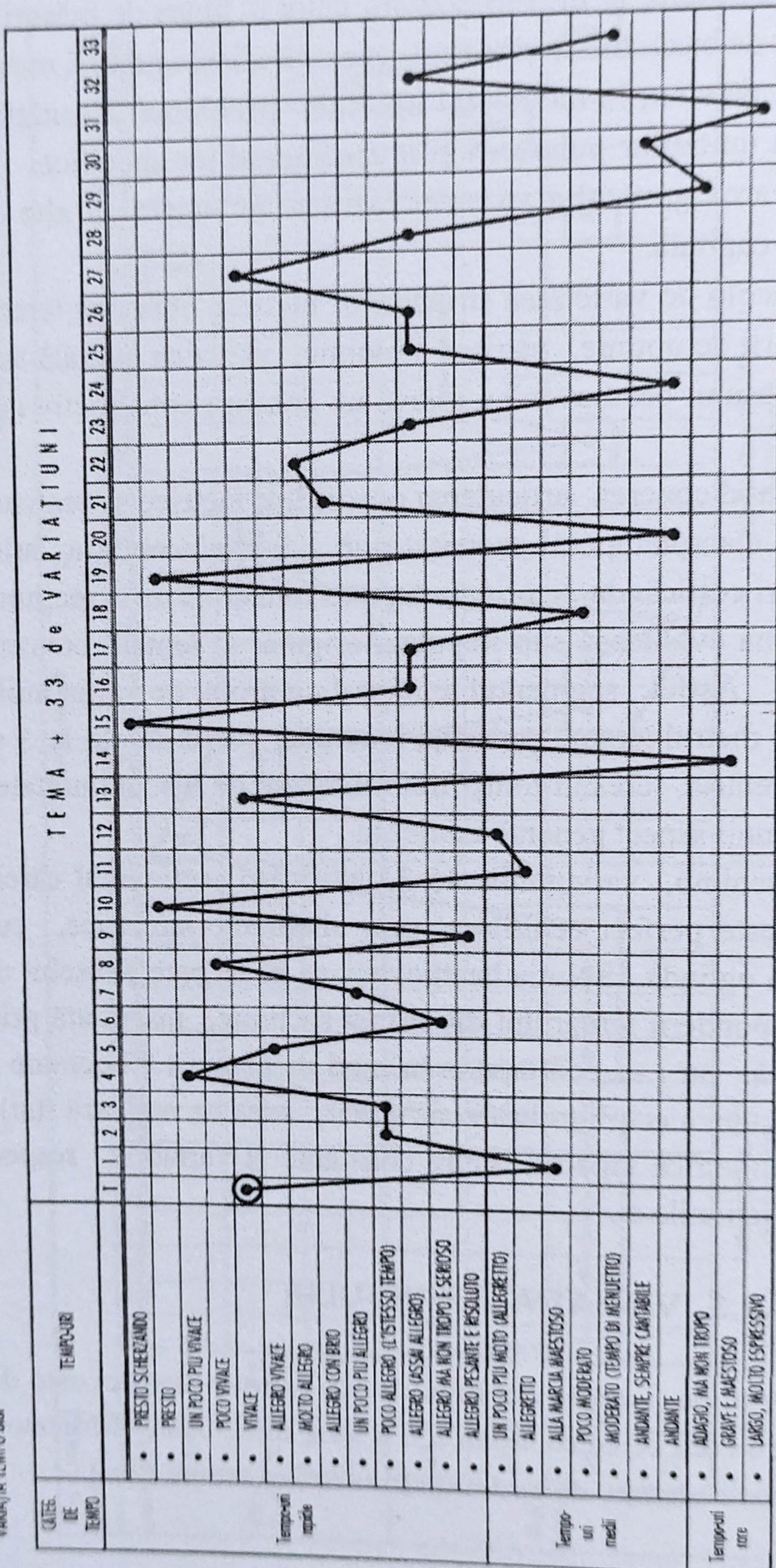
În schimb, variațiunile 15-33 edifică o secțiune al cărei raport binar/ternar este perfect **echilibrat** prin alternanțe simetrice, cu frecvente inversări în oglindă. Soluția beethoveniană ni se pare deosebit de inspirată deoarece, ponderii ternarului din prima secțiune, instaurată prin hegemonie tematică, nu i se contrapune în mod mecanicist o secțiune antagonic-binară, ci una a echilibrului binar/ternar, ceea ce reglează (și) în planul organizării metrice raportul dintre constante și variabile, respectiv, între temă și variațiunile ei.

2.1.2.3. VARIAȚIA TEMPO-ULUI

Investirea fiecărei variațiuni cu un **tempo distinct** este deplin relevantă pentru ceea ce considerăm a fi a treia dimensiune edificatoare, pe filiera ritm-metru-tempo (vezi Graficul variației tempo-ului).

L. v. BEETHOVEN - 33 VARIATIUNI PENTRU PIAN, OP. 120, ÎN DO MAJOR

VARIAȚIA TEMPO-URI



În ópus 120, Beethoven folosește nu mai puțin de 23 de tempo-uri, aparținând celor trei clase omogene, după cum urmează:

Tempo-uri rare – 3

Tempo-uri medii – 7

Tempo-uri rapide – 13

Este clar că viteza de derulare a temei – *Vivace* – se perpetuează generativ asupra întregului ciclu, tempo-urile **rapide** fiind în corelație cu 22 din cele 33 de variațiuni. Statistic vorbind (deși nu vom rămâne la acest stadiu al observației), gradația tempo-ului se situează pe o treaptă ierarhic-inferioară prin alte 8 variațiuni în tempo-uri **medii**, pentru a marca pragul minimal de viteză prin cele 3 variațiuni în tempo-uri **rare**.

Juxtapunerea prin opoziție a tempo-urilor reflectă două tendințe majore.

Prima se referă la contrastul relativizat, dedus din contrapunerea tempo-urilor omogene, aparținente aceleiași clase. Situația este caracteristică pentru secțiunea cuprinsă între variațiunile 2-10, ținută, în exclusivitatea tempo-urilor rapide, cu grade sensibil diferențiate în cadrul categoriei respective.

Cea mai mare parte a formei este dominată, însă, de alternanța tempo-urilor rapide cu cele medii – variațiunile 11-33 –, incursiunea în zona tempo-urilor rare fiind limitată la doar 3 momente: variațiunile 14, 29 și 31.

Cu această remarcă am formulat, practic, a doua tendință de edificare a variației macrotemporale prin tempo. Chiar dacă aparțin unor categorii de tempo ierarhic apropiate, datorită **gradației interioare** (cu valori de la 1 la 7, pentru tempo-urile **medii**, și de la 1 la 13, pentru tempo-urile **rapide**), juxtapunerile opozabile de tipul: *Andante-Allegro con brio* (variațiunile 20-21) sau *Poco moderato-Presto* (variațiunile 18-19), de exemplu, sunt perceptibile, fără echivoc, drept efecte radical-contrastante.

O a treia tendință s-ar concretiza în juxtapunerea tempo-urilor prin **opoziiți extreme**. Emblematică în acest sens este relația variațiunilor 14-15, derulate în conjuncția: *Grave e maestoso-Presto scherzando*. Poate nu ar fi

lipsită de interes observația că la granița dintre variațiunile 14-15 s-a produs și trecerea de la asimetric la simetric în cronologia organizării metrice.

Iată cum un moment referențial în arhitectura ópusului muzical este marcat prin acțiunea conjugată: **metru-tempo**.

CONCLUZII

Barocul și Clasicismul reprezintă două dintre cele mai importante perioade stilistice din întreaga istorie a muzicii. Faptul se datorează, în primul rând, dezvoltării excepționale a limbajului muzical, pe linia încheșării și consolidării uneia dintre cele mai valoroase modalități de organizare a expresiei și tehnicii muzicale: **tonalitatea**.

După cum afirmă Harald Müller „datorită caracterului natural al sistemului tonal (născut nu ca urmare a concretizării unei teorii ci prin decantare în timp, pe baze statistic-intuitive și în concordanță implicită cu legile percepției sunetelor și armonicelor lor superioare) principiile sau procedeele tehnice esențiale ce s-au cristalizat odată cu sistemul ca atare și-au păstrat valabilitatea în construcția oricărei lucrări muzicale, mai mult sau mai puțin tonale”³⁷.

În contextul fenomenelor de limbaj generalizate în Baroc și Clasicism, **ritmul** reprezintă componenta esențială a unei viziuni stilistice organice și integratoare.

Iată de ce, din punctul nostru de vedere, însușirea elementelor de bază ale tehnicii muzicale specifice perioadelor stilistice menționate, din perspectiva organizării micro- și macrotemporale a opusului muzical, reprezintă o condiție fundamentală a progresului oricărui muzician, indiferent de genul pe care-l practică sau de modalitatea prin care își manifestă competența (interpret, compozitor, profesor, muzicolog etc.).

Complexitatea subiectului deschide numeroase piste de investigare. Abordarea pe care o propunem dezvoltă o sistematică bazată pe analiza și tipologizarea fenomenului variațional din perspectiva rolului și importanței operațiilor temporal-configurative. Astfel, determinările și implicațiile ce decurg din organizarea microtemporală, atât pe axa succesivității (Cap. I)

³⁷ Harald Müller – *op. cit.*, p. 1.

cât și pe cea a simultaneității (Cap. II), se vor integra stadiului de organizare macrotemporală, validat de instanța formei variaționale (Cap. IV).

Ancorată în stilistica Barocului și Clasicismului muzical, prezenta lucrare invocă permanent argumentul suprem al partiturii, al textului autentic, fiecare fenomen fiind bogat exemplificat prin extrase din creația compozitorilor reprezentativi.

Ca profesori de Teorie și solfegii, am pornit de la convingerea (motivată experimental) că însușirea, dezvoltarea și perfecționarea deprinderilor ritmice sunt condiționate, pe lângă o metodică adecvată, de o didactică esențial fundamentată pe fenomenul muzical viu, determinat stilistic și deplin integrat unei ordini axiologice consacrate.

Nici un alt argument metodic sau științific nu se poate situa mai presus de conceptul manifest, obiectiv formulat în plan stilistic, datorat exprimării artistice superior decantate a unor compozitori de talia lui Bach, Mozart, Beethoven și mulți alții invocați pe parcursul lucrării noastre.

Excesele didactice bazate pe demonstrații artificiale, abstracte și atemporale, conjugate cu tendințele de hiperrationalizare a perceperii și reprezentării fenomenului muzical pot genera inhibiții alarmante la nivelul creativității spontane, indispensabile oricărui demers componistic, interpretativ sau analitic.

În această ordine de idei, **extensivitatea analitică**, pe de o parte, și **intensivitatea sintetică**, pe de altă parte, constituie două metode a căror complementaritate manifestată la nivelul întregului demers este favorabilă unor concluzii substanțiale și generalizante.

Prin urmare, aria destinatarilor acestei lucrări este foarte extinsă: de la elevii și/sau studenții claselor de instrument, muzică de cameră sau orchestră până la profesorii care predau disciplina Teorie și solfegii, de la cadrele didactice din învățământul preuniversitar (care pot găsi un material ilustrativ deosebit de valoros) până la muzicologii care doresc să aprofundeze structurile temporale din muzica Barocului și Clasicismului muzical.

BIBLIOGRAFIE

- ALEXANDRA, Liana *Relația dintre formele muzicale și formele geometrice*, rev. Muzica, București nr. 4/1994
- BENKÖ, Adrei *Importanța unei formule ritmice eline în creația lui Beethoven*, Lucrări de muzicologie, vol. 6, Conservatorul „Gh. Dima”, Cluj-Napoca, 1970
- BENTOIU, Pascal *Imagine și sens*, București, Editura Muzicală, 1971
- BENTOIU, Pascal *Gândirea muzicală*, București, Editura Muzicală, 1975
- BERGER, Wilhelm Georg *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră*, București, Editura Muzicală, 1965
- BERGER, Wilhelm Georg *Muzica simfonică*, Ghid, București, Editura Muzicală, 1967 (vol. I), 1972 (vol. II)
- BERGER, Wilhelm Georg *Cvartetul de coarde de la Haydn la Debussy*, București, Editura Muzicală, 1970
- BUGHICI, Dumitru *Suita și sonata*, București, Editura Muzicală, 1965
- BUGHICI, Dumitru *Formele muzicale: Liedul, Rondoul, Variațiunile, Fuga*, București, Editura Muzicală, 1969
- BUGHICI, Dumitru *Dicționar de genuri și forme muzicale*, București, Editura Muzicală, 1978
- CHAILLEY, Jacques *Traité historique d'analyse musicale*, Paris, Alphonse Leduc, 1947

- CIOCAN, Dinu *Contribuție la analiza structurală a ritmului în limbajul muzical tradițional*, Cercetări de muzicologie, vol. III, București, 1971
- CIOCAN, Dinu *Unele observații cu privire la structura măsurilor în limbajul muzical tradițional*, Cercetări de muzicologie, vol. IV, București, 1971
- COMES, Liviu *Lumea polifoniei*, București, Editura Muzicală, 1984
- CONSTANTINESCU, Grigore *Diversitatea stilistică a melodiei în opera romantică*, București, Editura Muzicală, 1980
- DEDIU, Dan *The Phenomenology of Musical Perception*, rev. Muzica, București, nr. 3/1994
- DUȚICĂ, Gheorghe, DUȚICĂ, Luminița *Variabilele unui continuum pulsatoriu (Presto din Sonata I în sol minor pentru violină solo de J. S. Bach)*, rev. ARTES, (Studii de Teoria artei, seria Muzicologie), nr. 2-3, Editura ARTES a Universității de Arte „George Enescu”, Iași, 1999
- EISIKOVITS, Max *Polifonia vocală a Renașterii. Stilul palestrinian*, București, Editura Muzicală, 1966
- EISIKOVITS, Max *Polifonia Barocului. Stilul bachian*, București, Editura Muzicală, 1973
- FIRCA, Gheorghe *Structuri și funcții în armonia modală*, București, Editura Muzicală, 1988
- GIULEANU, Victor *Ritmul muzical*, vol. I: *Teoria ritmului*, București, Editura Muzicală, 1968
- GIULEANU, Victor *Ritmul muzical*, vol. II: *Evoluția ritmului de la începuturi până la Bach*, București, Editura Muzicală, 1969

GIULEANU, Victor *Tratat de teoria muzicii*, București, Editura Muzicală, 1986

GIULEANU, Victor *Ritmul în creația muzicală clasică*, București, Editura Muzicală, 1990

HERMAN, Vasile *Originile și dezvoltarea formelor muzicale*, București, Editura Muzicală, 1982

*** *Histoire de la musique*, sous la direction de Roland Manuel, vol. I-II, Paris, Librairie Gallimard, 1963

ILIUȚ, Vasile *O carte a stilurilor muzicale*, vol. I, Academia de Muzică, București, 1996

*** *Introducere în opera lui Roman Vlad*, ediție coordonată și îngrijită de Viorel Munteanu, Iași, Fundația „Sf. Apollonia”, 1994

IORGULESCU, Adrian *Timpul muzical. Materie și metaforă*, București, Editura Muzicală, 1988

IORGULESCU, Adrian *Timpul și comunicarea muzicală*, București, Editura Muzicală, 1991

MARBE, Myriam *Timpul în muzică*, rev. Muzica, București, nr. 10/1982

MENDELSON, Alfred *Agogica – trăsătură de unire între interpretarea și creația muzicală*, rev. Muzica, București, nr. 1, 1965

MEȚIANU, Lucian *Temps, Espace, Énergie, Densité*, rev. Muzica, București, nr. 2/1997

MÜLLER, Harald *Analiza și sinteza modulară. Stilul Bach – Teoria secvenței; Cromatica*, București, Conservatorul de Muzică „Ciprian Porumbescu”, litografiat, 1985

NECHIFOR, Șerban *Anamorfoza sonoră*, rev. Muzica, București, nr. 6/1985

- NECHIFOR, Șerban *Anamorfozele timpului muzical (De la ritmurile poetice la structuri heterometrice)*, rev. Muzica, București, nr. 3/1991
- NICULESCU, Ștefan *Reflecții despre muzică*, București, Editura Muzicală, 1980
- NICULESCU, Ștefan *Un nou „spirit al timpului” în muzică*, rev. Muzica, București, nr. 9/1986
- RACOVEANU, Dan *Principiul arsis-thesis în interpretarea muzicii baroce*, rev. Muzica, București, nr. 4/1992
- RÂPĂ, Constantin *Teoria superioară a muzicii*, vol. I: *Sisteme tonale*, Cluj-Napoca, Editura MediaMusica, 2001
- REINER, Thomas *Un model semiologic al timpului muzical*, rev. Muzica, București, nr. 2/1994
- ROSS, Valerie *Juxtapunerea conceptelor temporale orientale și occidentale*, rev. Muzica, București, nr. 3/1994
- SANDU-DEDIU, Valentina *Asupra „tăcerii” în muzică: pe marginea unor studii de Ulrich Dibelius și Martin Zenck*, rev. Muzica, București, nr. 4/1994
- SANDU-DEDIU, Valentina *Ipostaze stilistice și simbolice ale manierismului în muzică*, București, Editura Muzicală, 1997
- SCHOLZ, Werner *Experiențe-Conștientizări. Cu privire la interpretarea celor „Sei Solo” de Bach*, rev. Muzica, București, nr. 4/1994
- SCHÖNBERG, Arnold *Fundamentele compoziției muzicale* (Traducere și adaptare Neonila Negură și Alexandru Hrubaru), Iași, Editura Institutului Național pentru Societatea și Cultura Română, 1998

- STERN, Max *Conceptul de timp în compozițiile care presupun nedeterminare și improvizație*, rev. Muzica, București, nr. 2/1994
- STRAVINSKI, Igor *Poetica muzicală*, București, Editura Muzicală, 1967
- ȘURIANU, Horia *Un modèle d'analyse possible pour l'étude de la plasticité de l'espace en musique*, rev. Muzica, București, nr. 3/1994
- TIMARU, Valentin *Curs de forme și analize muzicale*, vol. I: *Morfologia și structura formei muzicale*, Cluj-Napoca, Academia de Muzică „Gh. Dima”, 1993
- TIMARU, Valentin *Curs de forme și analize muzicale*, vol. II: *Principiul stroficității*, Cluj-Napoca, Academia de Muzică „Gh. Dima”, 1994
- TIMARU, Valentin *Compendiu de forme și analize muzicale*, Brașov, Universitatea Transilvania, Facultatea de Muzică, 1997
- TODUȚĂ, Sigismund *Formele muzicale ale Barocului*, vol. I, II, III, București, Editura Muzicală, 1969, 1973, 1978
- VANCEA, Zeno *Problema tonalității în lumina dezvoltării istorice a conceptului armonic*, rev. Muzica, București, nr. 9, 11, 12/1959
- VANCEA, Zeno *Despre disonanță*, rev. Muzica, București, nr. 9/1982
- VIERU, Anatol *Tăcerea, ca o sculptare a sunetului*, rev. Muzica, București, nr. 3/1970
- VIERU, Anatol *Cuvinte despre sunete*, București, Cartea Românească, 1994
- VLAD, Roman *Întoarceri la Bach în: Introducere în opera lui Roman Vlad*, ediție coordonată și îngrijită de Viorel Munteanu, Iași, Fundația „Sf. Apollonia”, 1994

- VLAD, Roman *Arta fugii de J. S. Bach* în: *Introducere în opera lui Roman Vlad*, ediție coordonată și îngrijită de Viorel Munteanu, Iași, Fundația „Sf. Apollonia”, 1994
- VLAD, Roman *Ascultându-l pe Mozart* în: *Introducere în opera lui Roman Vlad*, ediție coordonată și îngrijită de Viorel Munteanu, Iași, Fundația „Sf. Apollonia”, 1994
- VOICULESCU, Dan *Polifonia Barocului în lucrările lui J. S. Bach (Scriitura la două voci)*, litografiat, Cluj-Napoca, Conservatorul „Gh. Dima”, 1975
- VOICULESCU, Dan *Structuralismul și polifonia* în *Lucrări de muzicologie* vol. 8-9, Cluj-Napoca, Conservatorul „Gh. Dima”, 1979
- VOICULESCU, Dan *Ritmica armonică bachiană*, în *Lucrări de muzicologie* vol. 16, Cluj-Napoca, Conservatorul „Gh. Dima”, 1984
- VOICULESCU, Dan *Fuga în creația lui J. S. Bach*, București, Editura Muzicală, 2000
- YUASA, Joji *Timpul în muzică*, rev. Muzica, București, nr. 2/1994
- *** *Dicționar de termeni muzicali* (coordonator științific Zeno Vancea), București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1984
- *** *Enciclopedia della Musica*, Milano, Ricordi, vol. I-IV, 1964
- *** *Encyclopédie de la musique „Fasquelle”*, vol. I-III, Paris, 1958
- *** *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, vol. I-VIII, Edited by Eric Blom Macmillan and Co LTD, Londra, 1954
- *** *The New Oxford History of Music*, vol. I-X, London, Oxford University Press, 1957-1974

